visions du reel

FESTIVAL
INTERNATIONAL
DE CINÉMA NYON

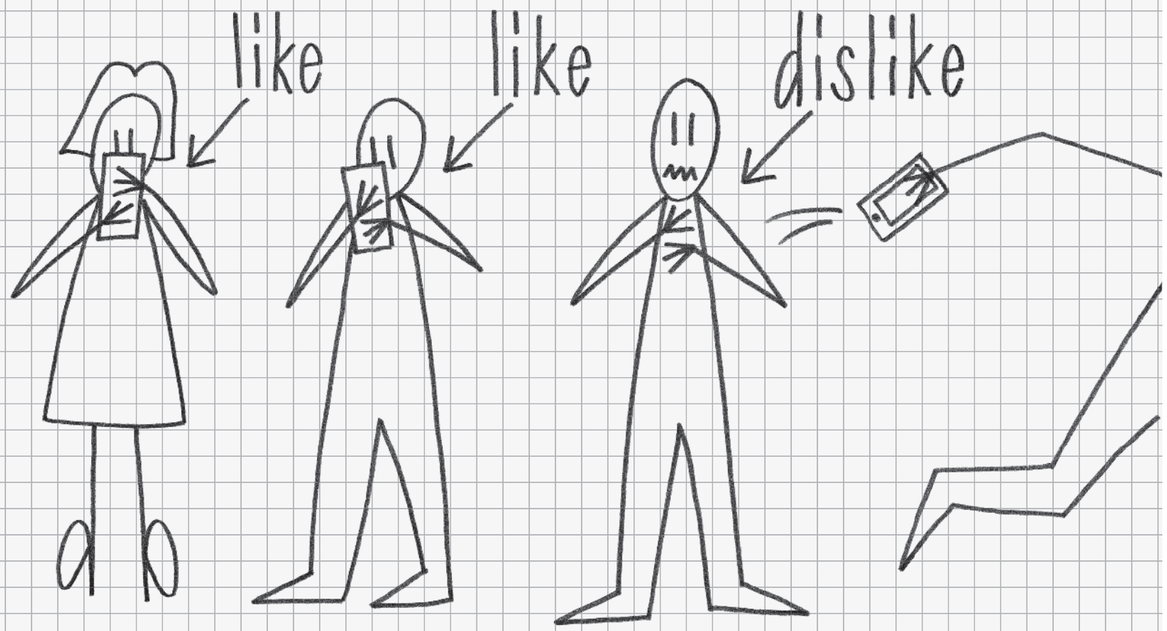
13 — 21
AVRIL
2018

ÉDITION N°49

SOMMAIRE

ÉDITORIAUX		**5**
LE MOT DES PARTENAIRES		**12**
REMERCIEMENTS	PARTENAIRES ET SESTERCE CLUB	**19**
JURYS & PRIX		**23**
COMPÉTITION INTERNATIONALE LONGS MÉTRAGES		**41**
BURNING LIGHTS		**59**
COMPÉTITION NATIONALE		**77**
COMPÉTITION INTERNATIONALE MOYENS ET COURTS MÉTRAGES		**91**
GRAND ANGLE		**129**
LATITUDES		**141**
OPENING SCENES		**153**
MAÎTRE DU RÉEL	CLAIRE SIMON	**163**
ATELIERS	ROBERT GREENE	**181**
	PHILIP SCHEFFNER	**209**
FOCUS SERBIE		**235**
DOC ALLIANCE SELECTION		**259**
PROJECTIONS SPÉCIALES, PARTICIPATION CULTURELLE RÉALITÉ VIRTUELLE		**263**
ÉQUIPE FESTIVAL		**308**
REMERCIEMENTS		**310**
COMITÉ D'HONNEUR		**312**
INDEX	PAR TITRE ORIGINAL	**314**
	PAR TITRE INTERNATIONAL	**316**
	PAR RÉALISATEUR/TRICE	**318**

Croquis du sinistre



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

la **Mobilière**

ÉDITORIAL

PAR CLAUDE RUEY, PRÉSIDENT EXÉCUTIF

« Un voyage, c'est un voyage extraordinaire, magnifique, que j'ai vécu cette semaine à Nyon. Le monde est venu à nous ! »
C'est en ces termes dithyrambiques qu'une réalisatrice s'adressait à nous à l'issue de la dernière édition de Visions du Réel, Festival international de cinéma Nyon.
C'est vrai que le cinéma du réel présenté à Nyon, dans sa diversité, sa richesse, sa multiplicité, est un échantillon extraordinaire de la réalité, des réalités, du monde d'aujourd'hui. Qu'on s'intéresse à l'intime des personnes, aux drames dus à la guerre ou à la misère, aux recherches et découvertes scientifiques, aux merveilles de la nature ou encore aux débats de société, la palette des thèmes et sujets développés est infinie.
C'est cette réalité, ce sont ces réalités multiples, que Visions du Réel permet de faire découvrir aux visiteurs année après année. Pour sa première édition en tant que Directrice artistique, Emilie Bujès a su prendre avec talent le relais de ses prédécesseurs en ouvrant de nouveaux horizons pour nous faire découvrir de nouveaux territoires.
De nouveaux territoires, c'est précisément la thématique qui prédomine pour cette édition 2018.
Nouveaux territoires géographiques, puisque de nombreux films explorent les lieux et les espaces du monde. C'est ainsi que la programmation de cette édition réunit 53 pays avec une présence marquée des productions américaines et britanniques, ainsi qu'en provenance de l'est de l'Europe (Serbie et Ukraine notamment). Ces nouveaux territoires s'imposent également à nous à travers une tendance renforcée à la coproduction internationale. Ce qui engendre des collaborations fertiles et inattendues.
Nouveaux territoires artistiques également, avec l'émergence de nouvelles sections : *Burning Lights* (compétitive) qui explore de nouveaux vocabulaires, de nouvelles écritures et *Latitudes* (non compétitive) qui propose un espace de liberté de programmation, un panorama de la production actuelle. L'affirmation de formats hybrides entre documentaire et fiction se confirme, aussi bien à travers les Ateliers qu'avec la Maître du Réel, Claire Simon.
Nouveaux territoires temporels encore, avec *Grand Angle* qui cherche, au-delà de la compétition, des films qui marquent l'actualité.
Nouveaux territoires virtuels enfin, avec une première apparition à Visions du Réel de la réalité virtuelle, accompagnée de débats sur la transformation du paysage cinématographique et audiovisuel à l'heure des médias sociaux et de l'ère numérique, venant bousculer nos certitudes anciennes et finalement notre réel.
Nouveaux horizons, nouveaux territoires, Visions du Réel, Festival international de cinéma Nyon, entend bien poursuivre son rôle d'explorateur et de défricheur ; il vous souhaite une 49e édition remplie d'enrichissantes découvertes.

EDITORIAL

VON CLAUDE RUEY, GESCHÄFTSFÜHRENDER PRÄSIDENT

«Eine Reise, diese Woche habe ich in Nyon eine aussergewöhnliche, wunderbare Reise erlebt. Die Welt ist zu uns gekommen!» Diese lobenden Worte fand eine Filmemacherin nach der letzten Ausgabe von Visions du Réel, Festival international de cinéma Nyon.

Es stimmt, dass der Dokumentarfilm in der Form, in der er in Nyon präsentiert wird, mit seiner Vielfalt, seinem Reichtum und seiner Vielschichtigkeit, eine aussergewöhnliche Auswahl der Realität, der Realitäten, der heutigen Welt präsentiert. Egal, ob das Privatleben der Menschen, die durch Kriege verursachten Dramen oder das Elend, die Forschung und wissenschaftliche Entwicklungen, die Wunder der Natur oder Gesellschaftsdebatten im Fokus stehen, das Themenspektrum ist grenzenlos.

Jahr für Jahr ermöglicht es Visions du Réel den Besuchern, diese Realität, diese Realitäten, zu entdecken. Bei ihrer ersten Ausgabe als künstlerische Direktorin ist Emilie Bujès erfolgreich in die Fussstapfen ihrer Vorgänger getreten, sie hat ihr Talent unter Beweis gestellt und neue Horizonte eröffnet, um uns die Entdeckung neuer Gebiete zu ermöglichen.

Neue Gebiete, dieses Thema zieht sich durch die Ausgabe 2018.

Neue geografische Gebiete, denn viele Filme befassen sich mit den Orten und Stätten der Welt. 53 Länder wirken am Programm dieser Ausgabe mit, US-amerikanische und britische Produktionen zeigen verstärkte Präsenz, ebenso wie osteuropäische Länder (im Besonderen Serbien und die Ukraine). Diese neuen Gebiete sind auch durch den verstärkten Trend zu internationalen Koproduktion vertreten, der zu fruchtbaren und unerwarteten Kooperationen führt.

Neue künstlerische Gebiete, mit der Entstehung neuer Sektionen: *Burning Lights* (Wettbewerbssektion), die sich mit neuen Vokabularen und neuen Schriften befasst, und *Latitudes* (ausserhalb des Wettbewerbs), ein Bereich für die freie Programmgestaltung, in dem ein breites Spektrum aktueller Produktionen vorgestellt wird. Hybride Formate zwischen Dokumentarfilm und Fiktion behaupten ihren Platz, durch die Workshops und durch Claire Simon als Maître du Réel.

Neue zeitliche Gebiete, mit der Sektion *Grand Angle*, die über den Wettbewerb hinaus Filme sucht, die das aktuelle Geschehen prägen.

Und schliesslich, neue virtuelle Gebiete, mit der erstmaligen Präsenz der virtuellen Realität bei Visions du Réel, begleitet von Debatten über den Wandel der Kino- und audiovisuellen Landschaft in Zeiten der sozialen Medien und der Digitalisierung, die unsere alten Gewissheiten und schlussendlich unsere Realität verändern.

Neue Horizonte, neue Gebiete – Visions du Réel, Festival international de cinéma Nyon, wird sich seine forschende und wegbereitende Rolle selbstverständlich bewahren und wünscht Ihnen eine 49. Ausgabe voller bereichernder Entdeckungen.

EDITORIAL

BY CLAUDE RUEY, EXECUTIVE PRESIDENT

"This week I went on a journey, an extraordinary, magnificent journey, to Nyon. The world came to us!" These glowing words were how one filmmaker left us at the end of the last edition of Visions du Réel, Festival international de cinéma Nyon.

It is true that the documentary filmmaking shown in Nyon—in its diversity, richness and multiplicity—is an extraordinary sample of the many different realities of today's world. Whether we are interested in the inner selves of people, tragedies due to wars or hardship, scientific research and discoveries, the marvels of nature or even societal debates, the palette of themes and subjects developed is infinite.

It is this reality, these multiple realities, that Visions du Réel introduces to visitors year after year. For her first edition as Artistic Director, Emilie Bujès has taken over from her predecessors with talent by opening up new horizons in order to introduce us to new territories.

New territories are the predominant theme in this 2018 edition.

New geographical territories, since many films explore places and spaces around the world. The programming of this edition brings together 53 countries, with a significant presence of American and British productions as well as those coming from Eastern Europe (Serbia and Ukraine in particular). These new territories come to us through a strengthened trend for international co-production. Which leads to fertile and unexpected collaborations.

New artistic territories also, with the emergence of new sections: *Burning Lights* (competitive), which explores new vocabularies and new writings, and *Latitudes* (non-competitive), which offers a space with greater freedom in terms of programming and a panorama of current productions. The affirmation of hybrid formats falling between documentary and fiction continues, as much through the Ateliers as with the Maître du Réel, Claire Simon.

New temporal territories as well, with the *Grand Angle* section, which seeks, beyond the competition, films that leave a mark on our times.

New virtual territories, finally, with the first appearance of virtual reality at Visions du Réel accompanied by debates on the transformation of the cinematographical and audio-visual landscape with the emergence of social media and the digital era, which are shaking up our former certitudes and, ultimately, our sense of reality.

New horizons, new territories, Visions du Réel, Festival international de cinéma Nyon, has every intention of continuing its role as an explorer and trailblazer; it wishes you a 49th edition full of rewarding discoveries.

ÉDITORIAL

PAR EMILIE BUJÈS, DIRECTRICE ARTISTIQUE

Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés ; il pourrait presque sembler qu'ils n'ont rien en commun, mais ils sont pourtant inexplicablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul, comme si de leur rencontre seule, de cette lumière lointaine qu'ils jettent l'un sur l'autre, pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dans l'autre, mais seulement dans leur fragile intersection.

Georges Perec, W ou le Souvenir d'enfance, 4ème de couverture de l'édition de 1975.

Un réel enchevêtré de fiction, au sens le plus large de ce dernier terme, que ce soit dans le placement de la caméra ou dans le cadre, dans le choix des protagonistes et parfois acteurs, dans le degré d'écriture, de composition ou de mise en scène. Le constat de ces liens étroits entre réel et fiction est loin d'être isolé ou insolite, mais s'incarne cette année résolument dans une sélection qui souvent s'aventure dans des vocabulaires hybrides. Il y a évidemment Claire Simon, Maître du Réel 2018, qui tout au long de sa carrière choisit à sa guise ce qui du documentaire ou de la fiction pouvait le plus adéquatement représenter, évoquer ou donner vie à son discours. Des portraits souvent, d'êtres et de lieux, qui s'ancrent dans le réel, sans relâche, même lorsque c'est finalement à travers des textes incarnés par des actrices ou acteurs.

Différemment dans l'œuvre de Robert Greene, réel et fiction s'entrelacent avec force souvent à l'intérieur même des films pour brouiller le récit et revoir les histoires – avec ou sans H majuscule. Kate joue-t-elle ou devient-elle Christine ; Brandy Burre ne ré-amorce-t-elle pas d'ores et déjà sa carrière en incarnant son propre rôle dans *Actress* ?

Ainsi la typologie n'a-t-elle aucune forme d'importance ou de pertinence ; les films le démontrent. Il s'agit inéluctablement de donner forme à un récit, à une idée, à une urgence. Celle de parler du délicat sujet de l'intimité, du changement de sexe, de crises existentielles, ou même de l'héroïsation peut-être ambiguë d'un être cher. Il est question de déambulation, de perte de repères, de rêves ou de parcours, et aussi, surtout, de leur matérialisation dans l'esprit de celui qui filme. Le rapport à la fiction est un enjeu essentiel et fertile du documentaire et ainsi forcément de la sélection 2018.

Il n'est pas le seul toutefois, fort heureusement, et le programme, que ce soit à travers le Focus sur la Serbie, l'Atelier dédié au travail de Philip Scheffner ou les compétitions et sections, livrera un spectre de regards et de formes, d'enjeux politiques également, je l'espère aussi éclectique que cohérent.

Il serait bien vain et ardu, d'évoquer en quelques mots tant de travaux et de démarches, de résumer les mois à chercher les films, à construire par petites touches l'image abstraite et intangible vers laquelle le Festival tend.

Peut-être y a-t-il dès lors quelques moments de cinéma à garder, invariablement bouleversants. Celui d'un film que l'on croit avoir cerné, délimité et dont finalement l'on ne peut qu'attendre le dénouement, tout en appréciant sereinement les qualités. Une expérience qui s'ancre dans quelque chose de rationnel, dans un registre intellectuel, pas déplaisant en soi mais peut-être déjà familier. Pourtant, le film va soudain ailleurs, nous entraînant dans un autre lieu, inconnu, et mettant en œuvre tout ce qui jusque-là n'était que « parole ». Une sensation plus viscérale, qui apparaît là où on l'attendait le moins, qui nous prend immanquablement par surprise. La certitude et l'analyse deviennent élan poétique ; le cerveau s'engourdit, submergé qu'il est par l'émotion inattendue si justement traduite. Le réel n'a jamais été si tangible, alors même qu'il paraît impossible de décrire ou expliciter le phénomène en train de se produire.

D'autres films peut-être engendrent quant à eux un changement dans notre regard. Sans doute, est-ce l'une des aspirations du cinéma du réel (en particulier) de chercher à montrer pour partager et peut-être convaincre. Certaines œuvres, parfois non sans une certaine dureté, sont plus résolues dans cette démarche et parviendront à marquer celle ou celui qui consentira à les suivre, à laisser une empreinte durable, et avec elle la sensation de quelque chose de peut-être plus essentiel.

Reste enfin le plaisir visuel, indispensable, que le spectre des films de la sélection traduit d'innombrables façons et sans relâche.

Que cette édition, habitée de grands films et de cinéastes courageux-ses et aventureux-ses, soit aussi belle que la programmation le laisse présager.

EDITORIAL

VON EMILIE BUJÈS, KÜNSTLERISCHE DIREKTORIN

In diesem Buch wurden zwei Texte einfach abgewechselt; fast könnte es scheinen, als hätten sie nichts gemeinsam; auf unerklärliche Weise sind sie jedoch ineinander verwoben, als könne jeder der beiden allein nicht existieren, als könne ihre blosse Begegnung, dieses ungewisse Licht, das jeder auf den anderen wirft, preisgeben, was nie ganz im einen, nie ganz im anderen und nur in ihrem zerbrechlichen Schnittpunkt gesagt ist.

Georges Perec,
W oder die Kindheitserinnerung,
Klappentext der Auflage von 1975.

Ein mit Fiktion im weiteren Sinne verwobene Reale, sei es durch die Platzierung der Kamera oder durch die Einstellung, durch die Wahl der Protagonisten und manchmal Schauspieler, durch den Grad der schriftlichen Niederlegung, der Komposition oder der Inszenierung. Diese enge Verbindung zwischen Realität und Fiktion stellt keineswegs eine isolierte oder ungewöhnliche Feststellung dar. Dieses Jahr verkörpert sie sich aber ganz entschieden in einer Selektion, die häufig in den Bereich hybrider Vokabulare vorstösst. Da ist selbstverständlich Claire Simon, Maître du Réel 2018, die während ihrer gesamten Laufbahn immer nach eigenem Ermessen entschieden hat, inwieweit Fiktion oder Dokumentarfilm besser geeignet waren, ihre Ideen zu vertreten, zu erwähnen oder zum Leben zu erwecken. Häufig sind es Porträts von Wesen oder Orten, die sich unablässig im Realen verankern, selbst wenn dies letztlich in von Schauspielerinnen und Schauspielern verkörperten Texten stattfindet.
Anders im Werk von Robert Greene, in dem sich Realität und Fiktion kraftvoll umschlingen, oft innerhalb der Filme selbst, um die Erzählung zu verschlüsseln und die Geschichte(n) umzuschreiben. Spielt Kate Christine oder wird sie zu Christine? Gibt Brandy Burre ihrer Karriere nicht bereits einen neuen Anstoss, als sie in *Actress* ihre eigene Rolle spielt?
Der Typologie kommt also keinerlei Bedeutung oder Relevanz zu; dies zeigen die Filme. Es geht unweigerlich darum, einer Erzählung, einer Idee, einer Dringlichkeit Form zu geben. Darum, vom heiklen Thema der Intimität zu sprechen, von Geschlechtsumwandlung, Existenzkrisen oder gar von der womöglich missverständlichen Heroisierung einer geliebten Person. Es geht um Umherwandeln, Verlust von Anhaltspunkten, Träume oder um Wegstrecken, und auch, vor allem, darum, wie sie im Geist des Filmenden Ausdruck werden. Der Bezug zur Fiktion ist eine wesentliche und fruchtbare Frage des Dokumentarfilms und somit logischerweise der Selektion 2018.
Glücklicherweise jedoch nicht das einzige, und das Programm – sei es durch den Fokus auf Serbien, der der Arbeit Philip Scheffners gewidmete Workshop oder die Kompetenzen und Sektionen – bietet ein, so hoffe ich, ebenso vielseitiges wie stimmiges Spektrum der Blickwinkel, Formen und auch der politischen Themen.
Es wäre ein vergebliches und schwieriges Unterfangen, all die Arbeit, die Monate der akribischen Suche nach den Filmen, um das abstrakte und ungreifbare Bild dessen zu konstruieren, nach dem das Festival strebt, mit wenigen Worten erwähnen zu wollen. Vielleicht stehen Ihnen einige, ausnahmslos bewegende, Kinomomente hervor, die zu bewahren es sich lohnt. Ein Film, den wir begriffen, eingegrenzt zu haben meinen, dessen Ausgang wir letztlich jedoch nur abwarten können, indem wir gelassen seine Qualitäten einschätzen. Eine in etwas Rationellem, in der intellektuellen Ebene verankerte, nicht eigentlich unangenehme aber womöglich bereits vertraute Erfahrung. Dann schlägt der Film plötzlich eine andere Richtung ein, zieht uns an einen anderen, unbekannten Ort, indem er zum Einsatz bringt, was bis dahin nur «Wort» war. Ein tiefgründigeres Gefühl taucht dort auf, wo wir es am wenigsten vermuteten, überrascht uns unweigerlich. Sicherheit und Analyse verwandeln sich in einen poetischen Elan; überwältigt von der unerwarteten, so treffsicher zum Ausdruck gebrachten Emotion, ist das Gehirn wie benommen. Nie war das Reale so greifbar, obwohl es geradezu unmöglich scheint, das Phänomen, das sich gerade abspielt, zu beschreiben oder zu erklären.
Andere Filme geben womöglich den Anstoss zu einer Veränderung unseres Blickwinkels. Zweifellos strebt insbesondere das Kino des Realen unter anderem danach zu zeigen, um zu teilen und vielleicht zu überzeugen. Einige Werke gehen, mitunter nicht ohne eine gewisse Härte, mit grösserer Entschlossenheit vor. Es gelingt ihnen, diejenigen, die ihnen zu folgen bereit sind, dauerhaft zu prägen und ihnen das Gefühl von etwas vielleicht Wesentlicherem zu vermitteln.
Nicht zuletzt geht es auch um die unentbehrliche visuelle Freude, die das Spektrum der selektierten Filme auf unendlich vielfältige Weise immer wieder zum Ausdruck bringt.
Möge diese Ausgabe mit grossen Filmen und mutigen und abenteuerlustigen Filmemacherinnen und Filmemachern so schön sein, wie es das Programm verspricht.

EDITORIAL

BY EMILIE BUJÈS, ARTISTIC DIRECTOR

There are in this book two simply alternated stories; it could almost seem that they have nothing in common, yet they are however inexplicably entwined, as if neither of the two could exist alone, as if what could be revealed from their encounter alone, from this uncertain light they shed on each other, was what is never completely said in one, never completely in the other, but only in their fragile intersection.

Georges Perec, W, or The Memory of Childhood, back cover, 1975 edition.

The real entwined with fiction, in the widest sense of the latter term, whether this is in the positioning of the camera or in the framing, in the choice of the protagonists and at times the actors, in the degree of writing, composition or mise en scène. The observation of these close links between the real and fiction is far from isolated or unfamiliar, yet is resolutely embodied this year in a selection that often adventures into hybrid vocabularies. Obviously, there is Claire Simon, Maître du Réel 2018, who, throughout her entire career, has chosen as she pleases how to most appropriately represent, evoke or give life to her discourse via either documentary or fiction. Often portraits, of people and of places, are anchored in the real, relentlessly, even when this ultimately happens through texts personified by actresses or actors.
In a different manner in the work of Robert Greene, the real and the fictional are interlaced with strength often in the very interior of the films so as to interfere with the account and revise histories—with or without a capital H. Does Kate play or become Christine? Does Brandy Burre not restart her career by playing her own role in *Actress*?
The typology thus has no form of importance or pertinence; the films demonstrate as much. It is ineluctably a matter of giving shape to an account, an idea, or an urgency. That of talking about the delicate subject of intimacy, of gender reassignment, of existential crises, or even of the possibly ambiguous hero worship of a loved one. It is a question of wandering, of losing one's bearings, of dreams and journeys, and also, above all, of their manifestation in the mind of the filmmaker. The relationship to fiction is an essential and fertile issue in documentary film and thus necessarily a recuring aspect of the 2018 selection.
However, and most fortunately, it is not the only one, and the programme—whether through the Focus on Serbia, the Atelier devoted to the work of Philip Scheffner or the competitions and sections—will deliver a spectrum of perspectives and forms, of political issues too, that I hope will be as eclectic as it is coherent.
It would be vain and laborious to attempt to describe in a few words so much work and undertaking, to summarise the months spent looking for films, constructing in small steps the abstract and intangible image towards which the Festival is reaching.
Perhaps there are however some moments of film to retain, which are invariably moving. That of a film we believe to have understood, defined and whose outcome we can only await, while serenely appreciating its qualities. An experience that is anchored in something rational, in an intellectual register, not unpleasant in itself but perhaps already familiar. Yet, the film suddenly goes elsewhere, taking us to another place, unknown, and implementing all that was until then only "words". A more visceral sensation, which appears there where we least expected it, which inevitably takes us by surprise. The certitude and the analysis become a poetic impulse; the brain becomes numb, submerged as it is by the unexpected emotion so precisely translated. The real has never been so tangible, even though it appears impossible to describe or explain the phenomenon that is unfolding before us.
Other films can perhaps lead to a change in our perspective. Without doubt, one of the aspirations of documentary filmmaking (in particular) is its quest to show in order to share and perhaps convince. Some works, not without a certain harshness at times, are more resolute in this approach and will succeed in having an impact on those who will agree to follow them, in leaving a lasting impression, and with this the sensation of something that is perhaps more essential.
Finally, there is the indispensable visual pleasure that the spectrum of the films in the selection translates in innumerable ways, and consistently.
May this edition, inhabited by grand films and courageous and adventurous filmmakers, be as beautiful and exciting as the programme suggests.

LE MOT DES PARTENAIRES

CONFÉDÉRATION HELVÉTIQUE

Cette année encore, le Festival Visions du Réel propose un vaste panorama de documentaires, allant du plus classique aux formats les plus novateurs. Il pose les spectateurs en observateurs attentifs du quotidien et leur permet de découvrir la réalité sous un autre angle.
Depuis bientôt un demi-siècle, le festival nyonnais réussit à rapprocher des réalités et des genres différents. Les collaborations avec des organisations comme la Lanterne Magique, Pro Senectute ou Caritas permettent ainsi de belles rencontres entre générations. Mais Visions du Réel est également une plateforme unique de réseautage pour les professionnels du monde entier. Le Festival offre ainsi une vitrine idéale pour le genre documentaire et représente un fantastique tremplin pour faire éclore des talents et leur ouvrir une carrière internationale.
Plein succès à cette édition de Visions du Réel !

ALAIN BERSET
Président de la Confédération

Auch in diesem Jahr zeigt das Festival Visions du Réel das breite Panorama des Dokumentarfilmschaffens, das von den klassischsten bis zu den innovativsten Formaten reicht. Es macht das Publikum zu aufmerksamen Beobachterinnen und Beobachtern des Alltags und lädt sie ein, die Realität unter einem anderen Blickwinkel zu betrachten.
Seit bald einem halben Jahrhundert gelingt es dem Festival von Nyon, verschiedene Realitäten und Genres zusammenzubringen. So führt die Zusammenarbeit mit Organisationen wie der Zauberlaterne, Pro Senectute oder Caritas zu spannenden Begegnungen zwischen den Generationen. Doch Visions du Réel ist auch eine einmalige Plattform für die Vernetzung der Fachleute aus der ganzen Welt. Das Festival ist ein ideales Schaufenster für den Dokumentarfilm und ein ausgezeichnetes Sprungbrett, um Talente zu fördern und ihnen die Türe zu einer internationalen Karriere aufzustossen.
Ich wünsche dieser Ausgabe von Visions du Réel viel Erfolg!

ALAIN BERSET
Bundespräsident

Once again this year, the Visions du Réel Festival offers a vast panorama of documentaries, ranging from the most classic to the most innovative of formats. It positions viewers as careful observers of everyday life, inviting them to discover reality from a different angle.
For almost half a century now, the Nyonnais festival has succeeded in bringing together different realities and genres. Collaborations with organisations such as the Lanterne Magique, Pro Senectute or Caritas set the stage for exciting intergenerational encounters. However, Visions du Réel also provides a unique networking platform for professionals from around the world. The Festival provides an ideal showcase for the documentary genre, and is a fantastic springboard for developing talent, opening doors to an international career.
I wish you the best of success at this year's Visions du Réel!

ALAIN BERSET
President of the Confederation

CANTON DE VAUD

Visions du Réel est essentiel, car il permet de partager des séquences et des enjeux de la vie grâce à des regards perspicaces et d'une grande intensité. A la fin du XIX^{e} siècle, le cinéma dit « scientifique » montrait la réalité telle qu'elle ne pouvait être perçue à l'œil nu. Les œuvres présentées à Nyon s'inscrivent dans cette ligne, sauf que la notion de perception ne se réfère plus aujourd'hui à un aspect technique ou physiologique mais à l'accessibilité. Le cinéma du réel est une fenêtre ouverte sur des événements et des situations auxquels nous n'avons pas ou peu accès. Il raconte la vie telle qu'elle est, ici ou ailleurs. Face à la difficulté croissante d'effectuer un tri objectif entre les faits établis et alternatifs délivrés par une surabondance d'informations, le cinéma du réel est un chemin privilégié pour offrir une vision perçante et sans biais des vérités possibles de ce monde.
Je suis fière de pouvoir m'associer à une manifestation d'une si grande qualité, qui se place pour sa 49^{e} édition sous la nouvelle direction de Madame Emilie Bujès. Je transmets à cette dernière, ainsi qu'à toute son équipe, mes meilleurs vœux de réussite. Je salue aussi ici la présence de la Serbie, à qui est dédié cette année le Focus de l'événement, et dont je me réjouis de découvrir le haut niveau de production de cinéma documentaire, et je vous souhaite à toutes et à tous un très bon Festival.

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

Visions du Réel ist essentiell, denn das Festival macht es möglich, Ausschnitte aus dem Leben und Herausforderungen, die das Leben bringt, über scharfsinnige, durchdringende Blicke zu teilen. Ende des 19. Jahrhunderts zeigte der sogenannte «wissenschaftliche» Film die Realität, wie sie mit blossem Auge nicht wahrnehmbar war. Auch die in Nyon vorgeführten Werke sind dieser Linie treu, nur dass sich Wahrnehmung heute nicht mehr auf einen technischen oder physiologischen Aspekt, sondern auf Zugänglichkeit bezieht. Der Dokumentarfilm ist ein Fenster, das den Blick auf Ereignisse oder Situationen freigibt, zu denen wir keinen oder nur wenig Zugang haben. Er erzählt vom Leben, so wie es ist – hier oder anderswo. In Anbetracht der durch den Informationsüberfluss zunehmend schwierigen Unterscheidung von Tatsachen und alternativen Fakten ist der Dokumentarfilm der bevorzugte Weg, unverzerrte Einblicke in die möglichen Wahrheiten dieser Welt zu bieten.
Ich freue mich sehr, zu einer Veranstaltung von hoher Qualität und langer Tradition beitragen zu dürfen, deren 49. Ausgabe erstmals unter der künstlerischen Leitung von Frau Emilie Bujès stattfindet, der ich zusammen mit ihrem Team viel Erfolg wünsche. Nicht zuletzt möchte ich an dieser Stelle auch Serbien als Mittelpunkt des diesjährigen Focus begrüssen und freue mich bereits, das hohe Niveau der Dokumentarfilmproduktion dieses Landes zu entdecken.

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

Visions du Réel is essential, since it allows us to share the rites and challenges of life through insightful and highly intense perspectives. At the end of the 19th century, so-called "scientific" film showed reality in a way that could be not perceived by the naked eye. The works presented at Nyon follow this line, except that the notion of perception today no longer refers to a technical or physiological aspect but to accessibility. Documentary filmmaking is a window that opens onto the events and situations to which we have little or no access. It recounts life such as it is, here or elsewhere. Faced with the increasing difficulty of objectively sorting between the established and alternative facts provided by an over-abundance of information, documentary filmmaking is a perfect means to achieve a penetrating and unbiased vision of this world's possible truths.
I am proud to be associated with an event of such high quality and great tradition, which, for its 49th edition, is now under the new direction of Emilie Bujès. I would like extend to her, and to all of her team, my very best wishes for success. Finally, I would also like to acknowledge the presence of Serbia, to which the festival's Focus section is dedicated this year, and whose high-level documentary film production I very much look forward to discovering.

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

VILLE DE NYON

Fiers de notre festival nyonnais, nous sommes heureux de le partager toujours plus avec notre région. Bien sûr, l'ambition de Visions du Réel est internationale, touche à tous les publics ; son rayonnement important en fait le troisième plus grand festival de Suisse, soutenu généreusement à ce titre par la Confédération et le Canton de Vaud. Son ancrage nyonnais est historique, et avec une longévité exceptionnelle. Récemment, le Conseil régional du district de Nyon s'est joint au soutien collectif durable de diverses institutions publiques, reconnaissant et encourageant l'enracinement toujours plus fort du Festival dans sa région. Ainsi, Visions du Réel organise toujours plus de projections hors de Nyon. « Visions du Réel On Tour » fait se rencontrer régulièrement, ici ou là et sur toute l'année, les passionnées de films du réel. Bravo à cette adaptation sans cesse renouvelée de Visions du Réel à ses divers publics, autant locaux que mondiaux !

FABIENNE FREYMOND CANTONE
Municipale de la Culture, Nyon

Wir sind stolz auf unser Nyoner Festival und freuen uns, es zunehmend mit unserer Region zu teilen – und natürlich verfolgt Visions du Réel eine internationale Ambition und richtet sich an alle. Seine Tragweite macht es zum drittgrössten Festival in der Schweiz und in dieser Eigenschaft wird es grosszügig vom Bund und dem Kanton Waadt unterstützt. Das Festival hat seine Wurzeln in Nyon und blickt auf eine aussergewöhnlich lange Geschichte zurück. Der Regionalrat des Distrikts Nyon gehört seit kurzem zu den diversen öffentlichen Einrichtungen, die es kollektiv unterstützen. Diese Unterstützung ist nicht nur eine Anerkennung, sie ist auch eine Ermutigung, die Verwurzelung des Festivals in der Region weiter voranzutreiben. In diesem Sinne veranstaltet Visions du Réel immer häufiger Vorführungen ausserhalb von Nyon. So bringt «Visions du Réel On Tour» das ganze Jahr über an verschiedenen Orten Menschen zusammen, die sich für den Dokumentarfilm interessieren. Bravo für diese unentwegte Anpassung von Visions du Réel an sein lokal, wie auch international sehr zahlreiches Publikum!

FABIENNE FREYMOND CANTONE
Stadträtin für Kultur, Nyon

We are proud of our festival in Nyon and happy to share it more and more with our region. Of course, the ambition of Visions du Réel is international and reaches all audiences; its significant outreach makes it Switzerland's third-largest festival, and it is generously supported as such by the Confederation and the Canton of Vaud. Its anchorage in Nyon is historic and has exceptional longevity. The Regional Council of the District of Nyon recently joined the collective and long-lasting support of the diverse public institutions, recognising the Festival's attachement with the region and encouraging it to be evermore rooted here. Visions du Réel is thus organising even more screenings outside of Nyon. "Visions du Réel On Tour" regularly brings together fans of documentary film in different places, throughout the year. So, well done to Visions du Réel for ceaselessly adapting to its various audiences, be they local or global!

FABIENNE FREYMOND CANTONE
Councillor, Department of Culture, Nyon

LA MOBILIÈRE

2018 est une année particulière pour notre relation avec Visions du Réel. En effet, nous fêtons le 10e anniversaire de notre partenariat avec le festival. Les années passent mais notre volonté de nous engager reste intacte. Sponsor principal, nous finançons à nouveau la plus haute distinction du Festival, le grand prix «Sesterce d'or la Mobilière» qui récompense le meilleur long métrage de la Compétition Internationale.
Cette édition 2018 est aussi particulière pour d'autres raisons ! Visions du Réel a une nouvelle directrice artistique en la personne d'Emilie Bujès. De plus, l'identité visuelle du Festival est renouvelée. L'accent est mis sur la jeunesse et le dynamisme mais les valeurs de Visions du Réel ne changent pas. Le public reste au centre, tout comme l'ouverture sur le monde et sur des thématiques de société. La Mobilière se reconnaît dans ces valeurs qu'elle met également en pratique puisqu'elle place les intérêts de ses assurés au centre de ses priorités. Nous sommes sincèrement heureux d'accompagner Visions du Réel dans cette nouvelle étape et de poursuivre ensemble l'exploration de la réalité aux multiples facettes sur grand écran.

THOMAS BOYER
Responsable Mobilière Vie
La Mobilière

2018 ist für unsere Verbindung mit Visions du Réel ein besonderes Jahr: Unsere Partnerschaft mit dem Festival besteht seit nunmehr zehn Jahren. Die Jahre vergehen, aber unser Wille, uns zu engagieren, bleibt bestehen. Auch in diesem Jahr finanzieren wir als Hauptsponsor die höchste Auszeichnung des Festivals, den „Sesterce d'or la Mobilière" für den besten internationalen Langfilm.
Und 2018 ist noch aus anderen Gründen speziell! Emilie Bujès hat neu die künstlerische Leitung von Visions du Réel übernommen. Ausserdem wurde die visuelle Darstellung des Festivals neu gestaltet. Der Schwerpunkt liegt auf Jugend und Dynamik; die Werte von Visions du Réel bleiben dabei gleich. Das Publikum steht weiterhin im Zentrum; Weltoffenheit und soziale Themen werden gross geschrieben. Die Mobiliar erkennt sich in diesen Werten, stehen doch bei ihr die Interessen ihrer Versicherten im Vordergrund.
Wir freuen uns darauf, Visions du Réel in dieser neuen Etappe zu begleiten und gemeinsam die vielgestaltete Wirklichkeit auf der Grossleinwand zu erkunden.

THOMAS BOYER
Leiter Mobiliar Leben
Die Mobiliar

This year, 2018, will be a special time in our relationship with Visions du Réel since it marks the 10th anniversary of our partnership with the film festival. The years go by but our commitment remains the same. As main sponsor, we are once again funding the highest accolade, the "Sesterce d'or la Mobilière", awarded to the best feature-length film in the international competition.
This year's festival is also special for other reasons as Visions du Réel welcomes its new artistic director, Emilie Bujès. In addition, the Festival is taking on a younger, more dynamic visual identity. Yet its values will not change: people are still the focal point of the Festival, which remains globally and socially minded. Such values are likewise dear to Swiss Mobiliar, which prioritises policyholder interests in everything it does.
We are delighted to support Visions du Réel in this new season and together to continue exploring the real world, in all its variety, on the big screen.

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

SRG SSR

Plus que jamais, le documentaire est au centre de la création et de l'offre audiovisuelles, du plus grand au plus petit écran. Alors que notre société connaît des changements de paradigmes profonds, qu'ils soient numériques, économiques ou politiques et que nous sommes de plus en plus désorientés, le documentaire est une précieuse boussole. Il est local et global. Il est individuel et collectif. Il appartient aussi bien au domaine de la création que de l'information. Il permet d'affirmer le respect et la différence et de répondre aux besoins de nos démocraties. Il représente, pour la SSR, un pilier de notre offre des programmes et un quart des 27,5 millions investis dans la production indépendante dans les 4 régions linguistiques. Aussi bien de par son contenu que pour sa forme, il est indispensable à la qualité du service public. Dans ce sens, le partenariat SSR et Festival Visions du Réel, qui est l'une des plus importantes rencontres européennes du genre, est très précieux. Emilie Bujès, la nouvelle directrice artistique du festival et son équipe, sélectionne des films qui reflètent ces mutations et ces œuvres documentaires représentent une riche contribution à notre société. Elles circulent en Suisse, en Europe et dans le monde et enrichissent les réflexions et cela indépendamment d'intérêts économiques ou politiques particuliers. Chaque année, des cinéastes suisses bénéficient de cette visibilité offerte par VDR et la SSR la remercie de pouvoir s'y associer et d'en être partenaire. Au nom de notre public, au nom des documentaristes de Suisse.

GILLES MARCHAND
Directeur général de la SSR

PASCAL CRITTIN
Directeur de la RTS

Der Dokumentarfilm ist mehr denn je ein wichtiger Teil des Filmschaffens und des audiovisuellen Angebots – und zwar auf allen Bildschirmen. Gerade in Zeiten, in denen unsere Gesellschaft digitale, wirtschaftliche und politische Veränderungen durchmacht und wir nach Orientierung suchen, ist der Dokumentarfilm ein wertvoller Kompass. Der Dokumentarfilm vermittelt Lokales und Globales. Er zeigt Individuelles und Gemeinschaftliches. Er ist Kunst und Information. Und er stärkt den Respekt, erweitert die Vielfalt und erfüllt die Bedürfnisse unserer Demokratien. Für die SRG machen Dokumentarfilme einen bedeutenden Teil des Programmangebots aus. Ein Viertel der 27,5 Millionen Franken, welche die SRG in die unabhängige Filmproduktion in den vier Sprachregionen investiert, kommt dem Dokumentarfilm zugute. Format und Inhalt sind für die Qualität des Service public entscheidend. Deshalb ist die Partnerschaft zwischen der SRG und Visions du Réel, einem der wichtigsten europäischen Filmfestivals für den Dokumentarfilm, überaus wertvoll. Emilie Bujès, die neue künstlerische Direktorin des Festivals, und ihr Team nehmen Filme in ihr Programm auf, die Veränderungen aufzeigen und einen wichtigen Beitrag für die Gesellschaft leisten. Die Filme werden in der Schweiz, in Europa und in der ganzen Welt gezeigt und bereichern die Diskussionen – unabhängig von wirtschaftlichen und politischen Interessen. Jedes Jahr nutzen Schweizer Filmschaffende die Bühne, die Visions du Réel ihnen bietet. Die SRG dankt dem Filmfestival, dass sie als Partnerin zu dieser Veranstaltung beitragen darf – im Namen unseres Publikums und der Dokumentarfilmerinnen und -filmer in der Schweiz.

GILLES MARCHAND
Generaldirektor der SRG

PASCAL CRITTIN
Direktor von RTS

More than ever, the documentary is taking centre stage in terms of what is being made and what is on offer audio-visually, for the cinema and television. At a time when our society is experiencing profound paradigm shifts, whether digital, economic or political, and we are finding ourselves increasingly disoriented, the documentary serves as a precious compass. It is both local and global. Individual and collective. It belongs just as much to the domain of creation as to that of news. It makes it possible to affirm respect and difference and to meet the needs of our democracies. For SSR, it represents a cornerstone of the programmes we offer and a quarter of the CHF 27.5 million we invest in independent production in the four linguistic regions of Switzerland. As much for its content as for its form, it is essential to the quality of the public service. In this sense, the partnership between SSR and the Visions du Réel festival, which is one of the largest European festivals of its kind, is very important. Emilie Bujès, the new artistic director of the festival, and her team choose films that reflect these transformations and these documentaries are a precious contribution to our society. They are shown in Switzerland, Europe and throughout the world and enhance thinking, independently of economic interest or particular politics. Every year, Swiss filmmakers benefit from this visibility offered by VDR and SSR is grateful to be associated with the festival and to be a partner. SSR thanks VDR on behalf of the public and on behalf of Swiss documentary makers.

GILLES MARCHAND
Director General of SRG SSR

PASCAL CRITTIN
Director of RTS

DIRECTION DU DÉVELOPPEMENT ET DE LA COOPÉRATION (DDC)

À quoi un festival du film peut-il encore bien servir aujourd'hui ? Les réseaux numériques et les nouveaux médias de divertissement et d'information ne nous apportent-ils pas déjà tout ce qu'il nous faut ? Oui et non, car qui dit quantité ne dit pas forcément qualité.
Parce que nous sommes attachés à nos habitudes, nos inclinations sont conditionnées par nos schémas de pensée et nos expériences. Aujourd'hui, à l'ère du numérique, ces préférences sont encodées au moyen d'algorithmes par lesquels il est possible d'exploiter les centres d'intérêt vers lesquels nous tendons.
Un festival tel que Visions du Réel, tout au contraire, nous sort des sentiers battus. Sa nouvelle Directrice artistique Emilie Bujès et son équipe y veillent personnellement, pour notre plus grand plaisir. Il nous tarde d'ailleurs de découvrir le programme Focus consacré à la Serbie, et nous nous félicitons d'un partenariat que nous estimons précieux. Très honnêtement, chers visiteurs du festival, votre attention se serait-elle portée sur le film serbe par le biais d'algorithmes ?

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

Wofür braucht es heute noch ein Filmfestival? Kommen wir dank digitaler Vernetzung und neuen Unterhaltungs- und Informationsmedien nicht schon genügend auf unsere Kosten? Ja und nein, denn unter der quantitativen Fülle kann die qualitative Vielfalt leiden.
Wir Menschen lieben unsere Gewohnheiten. Unser Blick fällt meist auf das, was in unser Meinungs- und Erfahrungsschema passt. Diese Vorlieben werden heute in der digitalen Welt durch Algorithmen erfasst, die dann wieder dafür sorgen, dass unser Interessensmuster weiter bewirtschaftet wird.
Ein Festival wie Visions du Réel konfrontiert uns hingegen mit dem Unerwarteten. Dafür wird die neue Kuratorin Emilie Bujès mit ihrem Team ganz persönlich besorgt sein. Wir sind gespannt! Bereits freuen wir uns auf den speziellen Fokus Serbien und bedanken uns für die wertvolle Partnerschaft. Hand aufs Herz, liebe Festivalbesucherin, lieber Festivalbesucher: Wären Sie mittels Algorithmen auf den serbischen Film aufmerksam geworden?

MANUEL SAGER
Direktor, Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit DEZA

What do we need film festivals for any more? Don't we already have enough on our plates with all the new entertainment possibilities and information media that we get through digital networking? Yes and no, because quantity is really no substitute for quality.
We humans are creatures of habit. We usually focus on what fits into our own scheme of things. Today, our preferences are captured in the digital world by algorithms, which then ensure that our patterns of interest are further fed.
A festival like Visions du Réel, on the other hand, confronts us with the unexpected – and new curator Emilie Bujès and her team will be at pains to ensure that it does. We can't wait! We are already looking forward to the special focus on Serbia and are most grateful for this valuable partnership. Dear festivalgoers, answer me this: would you have noticed Serbian film relying just on algorithms?

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

LOTERIE ROMANDE

Visions du Réel est de retour à Nyon du 13 au 21 avril 2018. Cette belle aventure humaine se poursuit en force avec un souffle nouveau. C'est en effet sous la direction artistique d'Emilie Bujès que la programmation de la 49e édition du Festival va nous ouvrir les yeux sur le monde avec au cœur du Focus, le cinéma serbe.
Depuis plus de 80 ans, la Loterie Romande soutient annuellement des milliers d'institutions romandes œuvrant pour la communauté et actives dans les domaines de l'action sociale, de la culture, de la santé, du patrimoine, de la recherche, de l'éducation, de l'environnement et du sport. Le cinéma représente un bénéficiaire culturel important et, cette année encore, la Fondation d'aide sociale et culturelle, qui distribue les bénéfices de la Loterie Romande pour le Canton de Vaud, apporte son soutien à Visions du Réel, rendez-vous culturel emblématique du cinéma documentaire.
C'est un plaisir et un privilège pour la fondation de contribuer à la réalisation d'une manifestation qui s'est imposée par sa dimension internationale et la qualité de sa programmation.

ANNE-MARIE MAILLEFER
Présidente
Fondation d'aide sociale et culturelle

Visions du Réel ist vom 13. bis 21. April 2018 zurück in Nyon.Das schöne menschliche Abenteuer setzt sich mit frischem Schwung fort und richtet mit dem Programm der 49. Ausgabe des Festivals unter der künstlerischen Leitung von Emilie Bujès den Blick auf die Welt und besonders das serbische Kino, das diesmal den Focus bildet.
Die Loterie Romande unterstützt seit über 80 Jahren jährlich tausende von Einrichtungen in der Romandie, die sich für die Gemeinschaft einsetzen und in den Bereichen Sozialhilfe, Kultur, Gesundheit, Kulturerbe, Forschung, Bildung, Umwelt und Sport tätig sind. Weil das Kino einen wichtigen kulturellen Wert darstellt, wird die Fondation d'aide sociale et culturelle, die die Erlöse der Loterie Romande im Kanton Waadt verteilt, in diesem Jahr erneut Visions du Réel als richtungsweisendes Dokumentarfilm-Festival unterstützen.
Für die Stiftung ist es ein Vergnügen und ein Privileg, zum Gelingen einer Veranstaltung beizutragen, die sich mit ihrer internationalen Dimension und der Qualität ihres Programms einen Namen gemacht hat.

ANNE-MARIE MAILLEFER
Präsidentin
Stiftung für soziale und kulturelle Hilfe

Visions du Réel is back in Nyon from 13 to 21 April 2018. This fine human adventure continues full steam ahead with fresh impetus. Under the artistic direction of Emilie Bujès, the programming of the 49th edition of the Festival will open our eyes to the world, with Serbian film at the heart of the Focus section.
For over 80 years, the Loterie Romande has annually supported thousands of institutions in French-speaking Switzerland working for the community and in the fields of social action, culture, health, heritage, research, education, the environment and sport. Film represents a significant cultural beneficiary and, once again this year, the Social and Cultural Aid Foundation, which distributes the proceeds of the Loterie Romande for the Canton of Vaud, is lending its support to Visions du Réel, the emblematic cultural gathering for documentary filmmaking.
It is a pleasure and a privilege for the Foundation to contribute to the organisation of an event which has become unmissable due to its international dimension and the quality of its programming.

ANNE-MARIE MAILLEFER
President
Social and Cultural Aid Foundation

REMERCIEMENTS AUX PARTENAIRES

NOUS REMERCIONS CHALEUREUSEMENT TOUS NOS PARTENAIRES DONT LE SOUTIEN EST ESSENTIEL

PARTENAIRE PRINCIPAL
La Mobilière

PARTENAIRE MÉDIA PRINCIPAL
SRG SSR

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

PARTENAIRES MÉDIA
RTS
La Côte
Le Matin Dimanche
TV5Monde
Espace 2
ARTE
WerbeWeischer

FONDATIONS
Loterie Romande
Fondation Leenaards
Migros pour-cent culturel
Landis & Gyr Stiftung
Fondation Goblet
Volkart Stiftung
Lions Club Nyon
Fondation Juchum
Fondation Casino Barrière Montreux

SPONSORS TECHNIQUES
Imersis
Ducommun SA

PARTENAIRES ASSOCIÉS
Mémoire Vive
Raiffeisen

PARTENAIRES
Château de Prangins
Cinélibre
Cinémathèque suisse
Ecole cantonale d'art de Lausanne (ECAL)
Festival Scope
film-documentaire.fr
FOCAL
Haute école d'art et de design Genève (HEAD)
La Lanterne Magique
Nyon Région Tourisme
MUBI
Rosey Concert Hall
Société Suisse des Auteurs (SSA)
Suissimage
SWISS FILMS
Tënk
Théâtre de Vidy
Variations musicales de Tannay

PARTENAIRE IMPRESSION
Jordi SA

PARTENAIRE GRAPHISME
ARD Design, Vevey

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

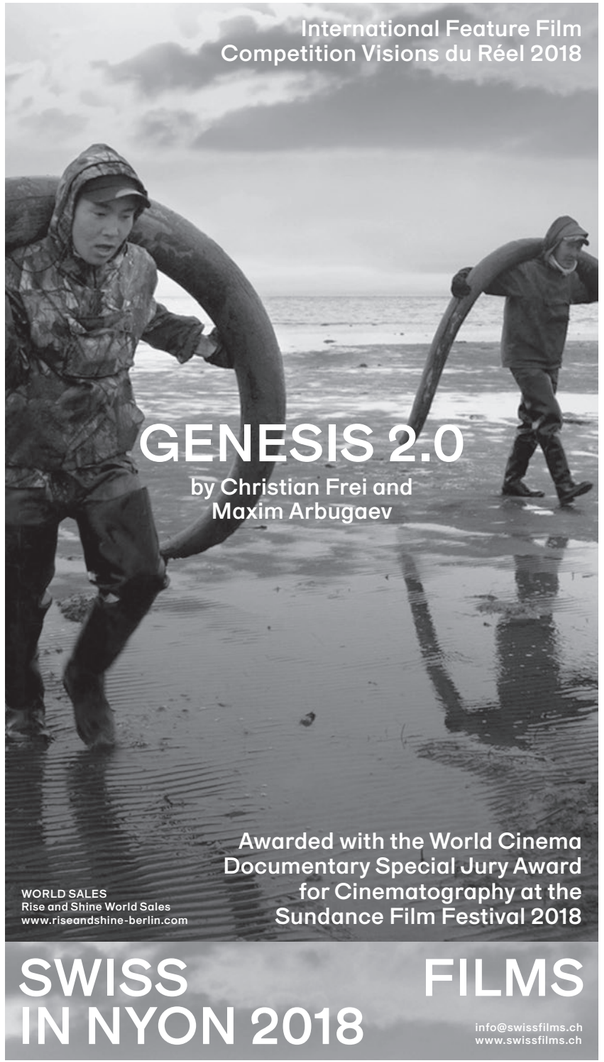
Visions du Réel est membre de Doc Alliance, de la Conférence des festivals, de Cinélibre, de Nyon Ville de Festivals et de la FRAC.

SESTERCE CLUB

MERCI AUX MEMBRES DU SESTERCE CLUB

Andreas Bachmann-Helbling
Charles et Martine Baud
Jean-François Binggeli
Dominique Blanchard
Angelo Boscardin
Christophe Castella
Cercle d'études cinématographique de Lausanne et de l'Est vaudois
Josiane Chabbey
Angelika Chollet
Martine Dupré-Perrin
Fiduciaire Heller
Fondation ISREC
Jacques Hanhart
Philippe Kenel
Catherine Labouchère
Daniel Loup
Milko Mantero
Mémoire Vive
Laurent Miéville
Philippe Pellegrin
Thierry Perrin
Jonathan Pettitt
David Pittet
Yvan Quartenoud
Michèle Rodoni
Jean-François et Marie-Noëlle Rolle
Daniel Rossellat
Rotary-Club Nyon-La Côte
Claude Ruey
Edouard Stöckli
Jacques Suard
Swiss Medical Network
Olivier Thomas

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



JURYS
PRIX

JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE LONGS MÉTRAGES

LAURENCE FERREIRA BARBOSA

Après des études de cinéma à Paris 8, Laurence Ferreira Barbosa réalise son premier court métrage *Paris - Ficelle* (primé à Entrevues Belfort). Suivront deux autres courts tout aussi remarqués, *Adèle Frelon est-elle là ?* (Grand Prix à Clermont-Ferrand, 1986) puis *Sur les talus* (nommé au César, 1987).
En 1993, Laurence Ferreira Barbosa réalise son premier long métrage, *Les Gens normaux n'ont rien d'exceptionnel* (César du Meilleur Espoir Féminin pour Valeria Bruni Tedeschi en 1994). La cinéaste est ensuite choisie par Arte pour tourner un des volets de la collection *Tous les garçons et les filles de leur âge*.
Suivront *J'ai horreur de l'amour* (avec Jeanne Balibar, Festival de Cannes, 1997), *La Vie moderne* (avec Isabelle Huppert, 2000), *Ordo* (avec Marie-Josée Croze, 2004) et *Soit je meurs, soit je vais mieux* (2008).
Laurence Ferreira Barbosa est également co-auteur du documentaire portugais *Volta à terra* de João Pedro Plácido (Prix du meilleur long-métrage portugais au festival Doclisboa, Sélection Acid Cannes 2015, Prix Gold Hugo festival de Chicago, Prix Ulysse du documentaire festival Cinemed).

Nach ihrem Filmstudium an der Universität Paris 8 drehte Laurence Ferreira Barbosa ihren ersten Kurzfilm *Paris - Ficelle* (ausgezeichnet in Entrevues Belfort). Auch ihre nächsten beiden Kurzfilme erhielten Beachtung: *Adèle Frelon est-elle là ?* (Grand Prix in Clermont-Ferrand, 1986), dann *Sur les talus* (nominiert für den César, 1987).
1993 drehte Laurence Ferreira Barbosa ihren ersten Langfilm *Les Gens normaux n'ont rien d'exceptionnel* (César «Beste Nachwuchsschauspielerin» für Valeria Bruni Tedeschi 1994). Anschliessend wurde die Filmemacherin von Arte ausgewählt, um einen Teil der Sammlung *Tous les garçons et les filles de leur âge* zu drehen.
Es folgten *J'ai horreur de l'amour* (mit Jeanne Balibar, Filmfestival von Cannes, 1997), *La Vie moderne* (mit Isabelle Huppert, 2000), *Ordo* (mit Marie-Josée Croze, 2004) und *Soit je meurs, soit je vais mieux* (2008).
Laurence Ferreira Barbosa ist ebenfalls Ko-Autorin des portugiesischen Dokumentarfilms *Volta à terra* von João Pedro Plácido (Preis «Bester portugiesischer Spielfilm» beim Festival Doclisboa, Selektion Acid Cannes 2015, Preis Gold Hugo Festival von Chicago, Prix Ulysse des Dokumentarfilmfestivals Cinemed).

After studying film at the University of Paris 8, Laurence Ferreira Barbosa directed her first short film *Paris - Ficelle* (an award winner at Entrevues Belfort). Two other equally noted shorts followed: *Adèle Frelon est-elle là ?* (Grand Prix at Clermont-Ferrand, 1986) and *Sur les talus* (nominated at the César awards, 1987).
In 1993, Laurence Ferreira Barbosa directed her first feature-length film, *Les Gens normaux n'ont rien d'exceptionnel* (César award for Most Promising Actress for Valeria Bruni Tedeschi in 1994). The filmmaker was then chosen by Arte to shoot a section in its *Tous les garçons et les filles de leur âge* collection.
J'ai horreur de l'amour (with Jeanne Balibar, Festival de Cannes, 1997), *La Vie moderne* (with Isabelle Huppert, 2000), *Ordo* (with Marie-Josée Croze, 2004) and *Soit je meurs, soit je vais mieux* (2008) followed.
Laurence Ferreira Barbosa is also the co-author of the Portuguese documentary *Volta à terra* by João Pedro Plácido (Best Portuguese Feature-length Film at the Doclisboa Festival; Sélection Acid Cannes 2015; Prix Gold Hugo at the Chicago Festival; Prix Ulysse at the Cinemed Documentary Festival).

JAMES LATTIMER

James Lattimer est programmateur de films, critique de cinéma et réalisateur à Berlin. Il a commencé à travailler au Forum de la Berlinale en 2008 et a rejoint le comité de sélection de cette section du festival en 2011. Son plus récent projet de programmation est *Porous Boundaries – New Paths Through Mexican Film*, une série de films projetée à l'Arsenal, Institute for Film and Video Art à Berlin, en juin 2017. Il a publié dans Cinema Scope, Slant Magazine, Fireflies, le Notebook de MUBI, Film Parlato, Senses of Cinema et desistfilm. Son premier court-métrage, *All Still Orbit*, réalisé en collaboration avec Dane Komljen, a été projeté en compétition au festival international du film de Rotterdam en 2016.

James Lattimer ist ein in Berlin lebender Filmkurator, Kritiker und Filmemacher. 2008 arbeitete er erstmals für das Forum der Berlinale und wurde 2011 Mitglied des Auswahlkomitees. Sein jüngstes unabhängiges Kuratierungsprojekt war die Filmreihe *Porous Boundaries – New Paths Through Mexican Film*, die im Juni 2017 im Arsenal – Institut für Film und Videokunst in Berlin gezeigt wurde. Seine schriftlichen Beiträge erschienen in Cinema Scope, Slant Magazine, Fireflies, MUBI's The Notebook, Film Parlato, Senses of Cinema und desistfilm. Sein erster Kurzfilm *All Still Orbit*, eine Zusammenarbeit mit Dane Komljen, hatte seine Premiere im Wettbewerb des Rotterdam International Film Festival 2016.

James Lattimer is a film curator, critic, and filmmaker based in Berlin. He started working for the Berlinale Forum in 2008 and joined their selection committee in 2011. His most recent independent curation project was *Porous Boundaries – New Paths Through Mexican Film*, a film series put on at Arsenal – Institute for Film and Video Art in Berlin in June 2017. His writing has appeared in Cinema Scope, Slant Magazine, Fireflies, MUBI's The Notebook, Film Parlato, Senses of Cinema and desistfilm. His first short film *All Still Orbit*, a collaboration with Dane Komljen, premiered in competition at the 2016 Rotterdam International Film Festival.

DENNIS LIM

Dennis Lim dirige la programmation de la Film Society of Lincoln Center, où il fait également partie du comité de sélection du festival du film de New York, est co-directeur de New Directors/New Films, et organisateur de programmes annuels dont Art of the Real et Projections. Il a été le programmateur du Robert Flaherty Film Seminar en 2010 et a enseigné le cinéma à Harvard, ainsi que la critique d'art à l'université de New York et à la New School. Il a écrit pour le New York Times, le Los Angeles Times, Artforum, Cinema Scope, et The Village Voice, où il était critique de film de 2000 à 2006. Son ouvrage *David Lynch: The Man From Another Place* a été publié en 2015.

Dennis Lim ist Programmdirektor der Film Society of Lincoln Center, wo er ebenfalls im Auswahlkomitee für das New York Film Festival, als Co-Direktor für New Directors/New Films und als Co-Kurator von Jahresprogrammen einschliesslich Art of the Real und Projections tätig ist. Er war der Programmgestalter des Robert Flaherty Film Seminars 2010 und lehrte Filmwissenschaft an der Universität Harvard University und Filmkritik an der New York University und The New School. Er hat für The New York Times, The Los Angeles Times, Artforum, Cinema Scope und The Village Voice geschrieben, wo er von 2000 bis 2006 ausserdem für die Filmredaktion zuständig war. Sein Buch *David Lynch: The Man From Another Place* erschien 2015.

Dennis Lim is the director of programming at the Film Society of Lincoln Center, where he also serves on the selection committee for the New York Film Festival, as the co-director of New Directors/New Films, and as co-curator of annual programs including Art of the Real and Projections. He was the programmer of the 2010 Robert Flaherty Film Seminar and has taught film studies at Harvard University and arts criticism at New York University and The New School. He has written for The New York Times, The Los Angeles Times, Artforum, Cinema Scope, and The Village Voice, where he was also the film editor from 2000 to 2006. His book *David Lynch: The Man From Another Place* was published in 2015.

JURY COMPÉTITION BURNING LIGHTS

PATRIC CHIHA

Patric Chiha est un cinéaste autrichien d'origines hongroise et libanaise, né en 1975 à Vienne. À 18 ans, il s'installe à Paris où il étudie le stylisme de mode à l'ESAA Duperré. Il suit ensuite des études de montage à l'INSAS à Bruxelles. Après la réalisation de plusieurs courts et moyens métrages, et documentaires (dont *Home, Où se trouve le chef de la prison ?* et *Les Messieurs*) sélectionnés dans de nombreux festivals, il réalise en 2009 son premier long-métrage, *Domaine*, avec Béatrice Dalle, sélectionné à la Mostra de Venise. En 2014, il réalise son deuxième long-métrage, *Boys Like Us*, et en 2016, son troisième, *Brothers of the Night*, un documentaire sélectionné à la Berlinale. Patric Chiha vit et travaille à Paris.

Der österreichische Filmemacher ungarisch-libanesischer Herkunft Patric Chiha wurde 1975 in Wien geboren. Mit 18 Jahren zieht er nach Paris und studiert an der ESAA Duperré Modedesign. Anschliessend studiert er Filmschnitt am INSAS in Brüssel. Er dreht mehrere Kurz- und Mittellangfilme und Dokumentarfilme (darunter *Home, Où se trouve le chef de la prison ?* und *Les Messieurs*), die auf zahlreichen Festivals gezeigt werden. 2009 dreht er seinen ersten Langspielfilm *Domaine* mit Béatrice Dalle, der für die Mostra in Venedig selektioniert wird. 2014 dreht er seinen zweiten Langspielfilm, *Boys Like Us*, und 2016 sein drittes Werk, den Dokumentarfilm *Brüder der Nacht*, der bei der Berlinale Premiere feierte. Patric Chiha lebt und arbeitet in Paris.

Patric Chiha is an Austrian filmmaker of Hungarian and Lebanese origins, born in Vienna in 1975. At the age of 18, he moved to Paris where he studied fashion design at the Duperré School of Applied Arts. He then studied editing at the INSAS film and theatre school in Brussels. After making several short and medium-length films, and documentaries (including *Home, Où se trouve le chef de la prison ?* and *Les Messieurs*) which were selected at many festivals, he directed his first feature film in 2009, *Domaine*, featuring Béatrice Dalle, selected at the Venice Film Festival. In 2014, he directed his second feature film, *Boys Like Us*, and in 2016, his third, *Brothers of the Night*, a documentary that was selected at the Berlinale. Patric Chiha lives and works in Paris.

JOÃO MATOS

Diplômé en sociologie, João Matos travaille en tant que producteur de films depuis 2002, et est l'un des fondateurs de la société portugaise TERRATREME Filmes qui a produit plus de 80 films, parmi lesquels figurent des courts et longs métrages, de fiction ou documentaires. En travaillant avec différents partenaires financiers portugais ou internationaux, TERRATREME a développé de nombreuses co-productions avec des pays comme la France, l'Allemagne, la Suisse, l'Italie, le Brésil, l'Argentine, le Chili, les Etats-Unis ou le Japon.
João Matos travaille ou a travaillé avec des réalisateurs comme Susana Nobre, João Vladimiro, Leonor Noivo, José Filipe Costa, Pedro Pinho, Marcela Said, Luísa Homem, Adirley Queiróz, Tiago Hespanha, Jorge Silva Melo, Marília Rocha, Cláudia Varejão, João Salaviza, Joana Pimenta, João Rosas ou Valérie Massadian. Ses films ont été distribués dans des cinémas du monde entier et projetés dans de nombreux festivals comme, entre autres, ceux de Cannes, Berlin, Rotterdam, Toronto, Locarno, Bafici, FIDMarseille, Rio de Janeiro, Visions du Réel, Guadalajara, New York, la Viennale, Mar del Plata, Cinéma du Réel et Ficunam.

João Matos studierte Soziologie und arbeitet seit 2002 als Filmproduzent. Er ist einer der Gründer des in Portugal ansässigen Unternehmens TERRATREME Filmes, das im Laufe der Jahre über 80 Filme produziert hat, darunter Kurz- und Langfilme, Spielfilme und Dokumentationen. TERRATREME arbeitet mit verschiedenen Finanzpartnern aus Portugal und dem Ausland zusammen und war an zahlreichen Koproduktionen mit Ländern wie Frankreich, Deutschland, der Schweiz, Italien, Brasilien, Argentinien, Chile, den USA und Japan beteiligt.
João Matos hat bereits mit Susana Nobre, João Vladimiro, Leonor Noivo, José Filipe Costa, Pedro Pinho, Marcela Said, Luísa Homem, Adirley Queiróz, Tiago Hespanha, Jorge Silva Melo, Marília Rocha, Cláudia Varejão, João Salaviza, Joana Pimenta, João Rosas und Valérie Massadian zusammengearbeitet. Seine Filme wurden weltweit vertrieben und auf vielen Festivals vorgeführt, zum Beispiel in Cannes, Berlin, Rotterdam, Toronto, Locarno, auf dem Bafici, dem FIDMarseille, in Rio de Janeiro, bei Visions du Réel, in Guadalajara, in New York, auf der Viennale, in Mar del Plata, bei Cinéma du Réel und auf dem Ficunam.

Holding a degree in Sociology, João Matos has been working as film producer since 2002, and is one of the founders of portuguese based TERRATREME Filmes, company that over the years has produced over 80 films, between shorts and features, fictions and documentaries. Working with different financial partners, portuguese and international, TERRATREME has been developing various co-productions with countries like France, Germany, Switzerland, Italy, Brazil, Argentina, Chile, USA or Japan.
João Matos works or has worked with filmmakers such as Susana Nobre, João Vladimiro, Leonor Noivo, José Filipe Costa, Pedro Pinho, Marcela Said, Luísa Homem, Adirley Queiróz, Tiago Hespanha, Jorge Silva Melo, Marília Rocha, Cláudia Varejão, João Salaviza, Joana Pimenta, João Rosas or Valérie Massadian. His films have been distributed theatrically all over the world and shown at many festivals, like Cannes, Berlin, Rotterdam, Toronto, Locarno, Bafici, FIDMarseille, Rio de Janeiro, Visions du Réel, Guadalajara, New York, Viennale, Mar del Plata, Cinéma du Réel, Ficunam, among others.

REBECCA DE PAS

Rebecca De Pas a commencé à travailler dans les festivals en 2004 avec les Archives du film de Bologne. En 2009, elle rejoint le comité de sélection du FIDMarseille en tant que co-directrice du FIDLab, la plateforme de co-production internationale du festival. Parallèlement à son travail au FIDMarseille, elle est actuellement directrice du Programme de formation de cinéma Ex-Oriente. Elle fait partie du comité de sélection des Talents de la Berlinale, où elle conseille également les producteurs participants. Auparavant, elle a été directrice artistique des Journées Cinématographiques Dionysiennes et a collaboré au FIF de La Roche-sur-Yon, à la section Orizzonti du FIF de Venise, au festival du film de Riviera Maya et au festival du film d'environnement de Paris.

Rebecca De Pas begann 2004 im Filmarchiv von Bologna für Festivals zu arbeiten. 2009 war sie bei FIDMarseille Mitglied des Auswahlkomitees und Co-Leiterin des FIDLab, der internationalen Coproduktions-Plattform des Festivals. Neben ihrer Tätigkeit für FIDMarseille leitet sie derzeit das Schulungsprogramm Ex-Oriente Film. Sie ist ausserdem Mitglied des Auswahlkomitees von Berlinale Talents, wo sie auch die Produzenten der Teilnehmer berät. Zuvor war sie künstlerischer Leiterin der Journées Cinématographiques Dionysiennes und arbeitete mit dem IFF La Roche-sur-Yon, der Sektion Orizzonti des IFF Venedig, dem Riviera Maya Film Festival sowie dem Paris International Environmental Film Festival zusammen.

Rebecca De Pas started working for festivals in 2004 at the Bologna Film Archive. In 2009, she joined FIDMarseille in the selection committee as well as co-head of the FIDLab, the international co-production platform of the festival. Besides her engagement in FIDMarseille, she is currently directing the Ex-Oriente Film Training Program. She is also part of the selection committee for the Berlinale Talents, where she also advises the participating producers. In the past, she has been artistic director of the Journées Cinématographiques Dionysiennes and she collaborated with La Roche-sur-Yon IFF, the Orizzonti section of the Venice IFF, the Riviera Maya Film Festival and the Environmental Film Festival of Paris.

JURY COMPÉTITION NATIONALE

NICOLE GILLET

Nicole Gillet est Déléguée générale du Festival International du Film Francophone de Namur (FIFF). Entrée dans l'équipe du festival en 1992, elle s'est bientôt investie dans la programmation. En 2009, elle succède à Dominique Jamar en tant que Déléguée générale. Poursuivant aujourd'hui également le développement des rencontres professionnelles, désormais labellisés *FIFF Pro*, Nicole Gillet, avec son équipe, réussit chaque année à faire de cet évènement un festival incontournable tant aux yeux des professionnels que des nombreux spectateurs qui s'y rendent. Nicole Gillet est également l'un des membres fondateurs de l'Académie André Delvaux, à la base des Magritte du Cinéma, les Prix du Cinéma belge Francophone. Elle est en outre à l'initiative des Trophées Francophones du Cinéma, avec Alain Rocca, Samuel Faure et Henri Welsh.

Nicole Gillet ist Generaldelegierte des Festival International du Film Francophone de Namur (FIFF). Sie kam 1992 zum Team des Festivals und setzte bald darauf eigene Akzente in der Programmgestaltung. 2009 löste sie Dominique Jamar als Generaldelegierte ab. Heute führt sie ebenfalls die Entwicklung der unter dem Label *FIFF Pro* zusammengefassten professionellen Treffen fort. Mit ihrem Team gelingt es Nicole Gillet Jahr für Jahr, dieses Festival zu einem Must für Fachpersonen und seine zahlreichen Zuschauer zu machen.
Nicole Gillet ist ausserdem Gründungsmitglied der Académie André Delvaux, die dem Magritte du Cinéma, dem nationalen Filmpreis Belgiens, zugrunde lag. Ferner ist sie neben Alain Rocca, Samuel Faure und Henri Welsh Gründerin der Trophées Francophones du Cinéma.

Nicole Gillet is the General Delegate of the Festival International du Film Francophone de Namur (FIFF). After joining the festival's team in 1992, she soon became involved in the programming. In 2009, she took over from Dominique Jamar as General Delegate. Now also pursuing the development of professional encounters, called *FIFF Pro*, Nicole Gillet and her team succeed every year in making this event an unmissable festival both for professionals and for the many spectators who attend.
Nicole Gillet is also one of the founding members of the Académie André Delvaux, which is responsible for the Belgian French-speaking film awards, Les Magritte du Cinéma. She is also behind the Trophées Francophones du Cinéma (French-speaking Film Trophies), with Alain Rocca, Samuel Faure and Henri Welsh.

CLAUDIA MACI

Claudia Maci a étudié l'histoire et la critique cinématographique à Pérouse et s'est spécialisée en communication des organisations à l'université Jean Moulin Lyon 3. Elle a d'abord travaillé en tant que responsable du bureau de programmation au Festival dei Popoli en 2005. En 2006 et en 2007, elle a été la programmatrice de la compétition italienne. Depuis 2012, elle est membre du comité de sélection.
Dans le cadre du Festival dei Popoli, elle a programmé les sections et rétrospectives suivantes: *Etudes sur une ville: Paris* (2013), *Journeys to Italy with Vincent Dieutre* (2014), *The Trades of Cinema: Homage to Dominique Auvray* (2014), *The Trades of Cinema: Homage to Wojciech Staroń* (en collaboration avec Sandra Binazzi, 2015), *Ali in the City. Contemporary Migrations Patterns: Drifts and Destinations* (en collaboration avec Vittorio Iervese, 2015). Depuis 2017, elle est directrice artistique adjointe du Festival dei Popoli.

Claudia Maci hat in Perugia Filmgeschichte und -kritik studiert und sich an der Universität Jean Moulin Lyon 3 auf die «Kommunikation von Organisationen» spezialisiert. 2005 begann sie ihre Tätigkeit beim Festival dei Popoli als Leiterin der Programmabteilung. 2006 und 2007 war sie Kuratorin des italienischen Wettbewerbs. Seit 2012 ist sie Mitglied des Auswahlkomitees.
Für das Festival dei Popoli kuratierte sie die folgenden Sektionen und Retrospektiven: *Etudes sur une ville: Paris* (2013); *Journeys to Italy with Vincent Dieutre* (2014); *The Trades of Cinema: Homage to Dominique Auvray* (2014); *The Trades of Cinema: Homage to Wojciech Staroń* (in Zusammenarbeit mit Sandra Binazzi, 2015), *Ali in the City. Contemporary Migrations Patterns: Drifts and Destinations* (in Zusammenarbeit mit Vittorio Iervese, 2015). Seit 2017 ist sie die stellvertretende künstlerische Leiterin des Festival dei Popoli.

Claudia Maci graduated in Film History and Criticism in Perugia and specialized in "Communication des Organisations" at the Université Jean Moulin Lyon 3. She started her activity at the Festival dei Popoli in 2005 as head of the programming office. In 2006 and 2007 she was the curator of the Italian Competition. Since 2012 she is a member of the selection committee.
For the Festival dei Popoli she has curated the following sections and retrospectives: *Etudes sur une ville: Paris* (2013); *Journeys to Italy with Vincent Dieutre* (2014); *The Trades of Cinema: Homage to Dominique Auvray* (2014); *The Trades of Cinema: Homage to Wojciech Staroń* (in collaboration with Sandra Binazzi, 2015), *Ali in the City. Contemporary Migrations Patterns: Drifts and Destinations* (in collaboration with Vittorio Iervese, 2015). Since 2017 she is deputy artistic director of the Festival dei Popoli.

EUGENIA MUMENTHALER

Productrice née en Argentine et de nationalité suisse, Eugenia Mumenthaler est titulaire d'un master en anthropologie et d'un postgrade en gestion et politiques culturelles. En 2008, elle fonde avec David Epiney la boîte de production Alina film. Leur premier film *Abrir puertas y ventanas* de Milagros Mumenthaler gagne entres autres Le Léopard d'Or et le Prix FIPRESCI au festival de Locarno. Ils produisent ensuite le documentaire *La Clé de la chambre à lessive* de Floriane Devigne et Frédéric Florey présenté en Compétition internationale au Festival Visions du Réel et y gagne le Grand Prix SRG-SSR. Puis leur coproduction *Une jeunesse allemande* de Jean-Gabriel Périot ouvre la Compétition Panorama de la Berlinale et gagne au Festival Visions du Réel le Prix du film suisse le plus innovant. En 2016, *La idea de un lago* de Milagros Mumenthaler est présenté en Compétition internationale à Locarno ainsi qu'aux festivals de San Sebastian et de Rotterdam. En 2017 *Autour de Luisa* de Olga Baillif est présenté en compétition à la Mostra internationale de São Paulo.

Eugenia Mumenthaler, eine in Argentinien geborene Produzentin mit Schweizer Staatsangehörigkeit, hat einen Master in Anthropologie und eine Weiterbildung in Kulturmanagement und -politik gemacht. 2008 gründete sie mit David Epiney die Produktionsgesellschaft Alina film. Ihr erster Film *Abrir puertas y ventanas* von Milagros Mumenthaler wurde unter anderem mit dem Goldenen Leoparden und dem FIPRESCI-Preis beim Locarno Festival ausgezeichnet. Danach produzierten sie den Dokumentarfilm *La clé de la chambre à lessive* von Floriane Devigne und Frédéric Florey, der bei Visions du Réel im internationalen Wettbewerb vorgestellt wurde und den Grossen Preis SSR-SRG gewann. Ihre anschliessende Koproduktion *Une jeunesse allemande* von Jean-Gabriel Périot eröffnete die Sektion Panorama bei der Berlinale und gewann bei Visions du Réel den Preis des innovativsten Schweizer Films. 2016 wird *La idea de un lago* von Milagros Mumenthaler im internationalen Wettbewerb beim Locarno Festivals sowie bei den Festivals von San Sebastian und Rotterdam präsentiert. 2017 wird *Autour de Luisa* von Olga Baillif im Wettbewerb bei der Mostra internationale von São Paulo vorgestellt.

A producer of Swiss nationality born in Argentina, Eugenia Mumenthaler holds a Master's degree in anthropology and a post-graduate diploma in management and cultural administration. In 2008, she founded the production company Alina film with David Epiney. Their first film *Abrir puertas y ventanas* by Milagros Mumenthaler won the Golden Leopard and the FIPRESCI Prize at the Locarno Film Festival and other awards. They then produced the documentary *La clé de la chambre* à lessive by Floriane Devigne and Frédéric Florey, which was presented in international competition at Visions du Réel, winning the Grand Prix SRG-SSR. Then their coproduction *Une jeunesse allemande* by Jean-Gabriel Périot opened the Panorama Competition at the Berlinale and won the prize for the most innovative Swiss film at Visions du Réel. In 2016, *La idea de un lago* by Milagros Mumenthaler was presented in the international competition at Locarno as well as at the San Sebastian and Rotterdam festivals. In 2017, *Autour de Luisa* by Olga Baillif was presented in competition at the Mostra São Paulo International Film Festival).

JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE MOYENS ET COURTS MÉTRAGES

STEFAN IVANČIĆ

Stefan Ivančić, né en 1985 en Yougoslavie, est réalisateur, producteur et programmateur de films. Entre 1991 et 2009, il a vécu à Barcelone où il a obtenu un diplôme en ingénierie mécanique. Il a étudié la réalisation à la faculté d'art dramatique de Belgrade dont il sort diplômé en 2013.
La première mondiale de son court métrage *Soles de primavera* (2013) a eu lieu au FIDMarseille et le film a notamment été sélectionné à Rotterdam, Torino et San Sebastian. Son documentaire *1973* (2014) a été projeté en première à Visions du Réel et *Moonless Summer* (2014) a été sélectionné pour la Cinéfondation au Festival de Cannes. Son dernier travail, *A Handful of Stones* (2017), a été présenté à l'ACID à Cannes.
Avec le soutien du CNC, de Visions Sud Est, du fonds Hubert Bals et d'Eurimages, Stefan a produit le long métrage *The Load* d'Ognjen Glavonic, dont la sortie est prévue en 2018.
Il est professeur adjoint à la faculté d'art dramatique de Belgrade. Il fait partie du comité de sélection des Pardi di domani au festival du film de Locarno et dirige la programmation du festival de cinéma de Pančevo, en Serbie. Il vit et travaille à Belgrade.

Der Regisseur, Produzent und Programmgestalter Stefan Ivančić wurde 1985 in der SFR Jugoslawien geboren. Von 1991 bis 2009 lebte er in Barcelona, Spanien, wo er ein Maschinenbaustudium abschloss. 2013 machte er einen Abschluss in Filmregie an der Belgrader Hochschule der Darstellenden Künste.
Sein Kurzfilm *Soles de primavera* (2013) feierte beim FIDMarseille internationale Premiere und wurde unter anderem in Rotterdam, Turin und San Sebastian ausgewählt. Sein Dokumentarfilm *1973* (2014) hatte seine Premiere bei Visions du Réel, und *Moonless Summer* (2014) wurde für die Cinéfondation der Filmfestspiele von Cannes ausgewählt. Sein neuester Film *A Handful of Stones* (2017) wurde auf dem ACID in Cannes vorgeführt.
Stefan hat den Spielfilm *The Load* von Ognjen Glavonic produziert, der voraussichtlich 2018 herauskommen wird und vom CNC, Visions Sud Est, dem Hubert Bals Fund und Eurimages unterstützt wird.
An der Belgrader Hochschule der Darstellenden Künste ist er als Assistenzprofessor tätig. Er ist Mitglied der Auswahlkomission Pardi di domani beim Locarno Festival und leitet die Programmierung des Pančevo Film Festivals (Serbien). Er lebt und arbeitet in Belgrad.

Stefan Ivančić, born 1985 in SFR Yugoslavia is a film director, producer and programmer. He lived in Barcelona, Spain, from 1991 to 2009, where he finished a degree in mechanical engineering. He graduated Film directing at the Faculty of Dramatic Arts, Belgrade, in 2013.
His short film *Soles de primavera* (2013) had its international premiere at FIDMarseille and has been selected in Rotterdam, Torino and San Sebastian, among many others. His documentary *1973* (2014) had its premiere at Visions du Réel and *Moonless Summer* (2014) was selected for the Festival de Cannes' Cinéfondation. His latest work, *A Handful of Stones* (2017), was presented at the ACID in Cannes.
Stefan has produced the feature film *The Load* by Ognjen Glavonic, a project to be released in 2018, supported by the CNC, Visions Sud Est, the Hubert Bals Fund and Eurimages. He is working as an assistant professor at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. He is a member of the selection committee of Pardi di domani at Locarno Film Festival and the head of programming of Pančevo Film Festival (Serbia). He lives and works in Belgrade.

MYRIAM SASSINE

Myriam Sassine obtient son diplôme en études cinématographiques en 2005 et une maîtrise en recherches cinématographiques en 2009. Basée à Beyrouth, Myriam est en charge pendant deux ans du développement au sein des boîtes de production Lucky Monkey Pictures (Etats-Unis) et Abbout Productions (Liban). En 2012, elle devient productrice associée au sein d'Abbout Productions et produit entres autres plusieurs longs métrages documentaires tels *e muet* de Corine Shawi (FID Marseille, 2013), *Trêve* de Myriam El Hajj (Visions du Réel, 2015), *Panoptic* de Rana Eid (Festival international du film de Locarno, 2017), *Un Certain Nasser* de Badih Massaad et Antoine Waked (Festival Lumière Lyon, 2017) et *Amal* de Mohamed Siam (IDFA, 2017). Elle est directrice des opérations de Schortcut Films, une compagnie dédiée à la coproduction de longs métrages internationaux et la directrice exécutive du Maskoon Fantastic Film Festival à Beyrouth, le premier festival de films de genre au Moyen-Orient.

Myriam Sassine schloss 2005 ihr Filmstudium ab und machte 2009 einen Master in Filmrecherche. Die in Beirut lebende Myriam leitete in den Produktionsgesellschaften Lucky Monkey Pictures (USA) und Abbout Productions (Libanon) zwei Jahre lang die Entwicklung. 2012 wurde sie Koproduzentin bei Abbout Productions und produzierte unter anderem mehrere Doku-Langfilme, darunter *e muet* von Corine Shawi (FID Marseille, 2013), *Trêve* von Myriam El Hajj (Visions du Réel, 2015), *Panoptic* von Rana Eid (Locarno Festival, 2017), *Un Certain Nasser* von Badih Massaad und Antoine Waked (Festival Lumière Lyon, 2017) und *Amal* von Mohamed Siam (IDFA, 2017). Sie ist COO von Schortcut Films, einer Gesellschaft für die Produktion von internationalen Langfilmen, und geschäftsführende Direktorin des Maskoon Fantastic Film Festivals in Beirut, dem ersten Genrefilm-Festival im Mittleren Osten.

Myriam Sassine obtained her diploma in film studies in 2005 and a Master's degree in film research in 2009. Based in Beirut, Myriam was responsible for development in the production companies Lucky Monkey Pictures (United States) and Abbout Productions (Lebanon) for two years. In 2012, she became associate producer at Abbout Productions and, among other films, produced several feature-length documentaries such as *e muet* by Corine Shawi (FID Marseille, 2013), *Trêve* by Myriam El Hajj (Visions du Réel, 2015), *Panoptic* by Rana Eid (Locarno International Film Festival, 2017), *Un Certain Nasser* by Badih Massaad and Antoine Waked (Festival Lumière Lyon, 2017) and *Amal* by Mohamed Siam (IDFA, 2017). She is COO of Schortcut Films, a company dedicated to coproducing international feature films, and Executive Director of the Maskoon Fantastic Film Festival in Beirut, the first genre-film festival in the Middle East.

ALINE SCHMID

Licenciée en sciences de la société à l'Université de Fribourg et de Lisbonne, Aline Schmid poursuit une formation de scénariste à Stuttgart. Après plusieurs engagements dans des festivals de films et musique en Suisse et à l'étranger, elle devient en 2006 responsable de la distribution pour Cineworx à Bâle. Administratrice du festival Cinéma Tous Ecrans en 2010, elle s'engage par la suite comme productrice chez Intermezzo Films, avant de créer sa propre structure Beauvoir Films en 2016. En 2013, elle participe au programme *Emerging Producers* au Festival de Jihlava et à *Producers on the Move* à Cannes en 2015. Aline Schmid a produit (entre autres) *Sonita* (Prix à Sundance / IDFA), *Broken Land* (Locarno, Rotterdam), *Cantos* (Prix Dok.fest) et *Horizontes* (Karlovy Vary, Guadalajara).

Nach dem Studium der Gesellschaftswissenschaften an den Universitäten Freiburg und Lissabon macht Aline Schmid eine Ausbildung zur Drehbuchautorin in Stuttgart. 2006 wird sie nach verschiedenen Engagements bei Film- und Musikfestivals in der Schweiz und im Ausland Vertriebsleiterin bei Cineworx in Basel. 2010 ist sie Geschäftsführerin des Festivals Cinéma Tous Ecrans, anschliessend arbeitet sie als Produzentin bei Intermezzo Films, bevor sie 2016 ihr eigenes Unternehmen Beauvoir Films gründet. 2013 nimmt sie am Programm *Emerging Producers* des Festivals von Jihlava und 2015 an *Producers on the Move* in Cannes teil. Aline Schmid produzierte (unter anderen) *Sonita* (Preis bei Sundance / IDFA), *Broken Land* (Locarno, Rotterdam), *Cantos* (Preis Dok.fest) und *Horizontes* (Karlovy Vary, Guadalajara).

Graduating in social sciences from the universities of Fribourg and Lisbon, Aline Schmid then studied scriptwriting in Stuttgart. After working at several film and music festivals in Switzerland and abroad, she became head of distribution at Cineworx in Basel in 2006. Festival coordinator at Cinéma Tous Ecrans in 2010, she then joined Intermezzo Films as a producer, before creating her own company Beauvoir Films in 2016. In 2013, she participated in the *Emerging Producers* programme at the Jihlava International Documentary Film Festival and in *Producers on the Move* in Cannes in 2015. Among other films, Aline Schmid has produced *Sonita* (prize-winner at Sundance / IDFA), *Broken Land* (Locarno, Rotterdam), *Cantos* (prize-winner at Dok.fest) and *Horizontes* (Karlovy Vary, Guadalajara).

JURY DES JEUNES
JURY INTERRELIGIEUX
JURY PRIX BUYENS-CHAGOLL

JURY DES JEUNES
Formé d'élèves du secondaire post-obligatoire de Nyon et Genève :
Inès Ben Salem, Philippine Coutau, Johan Goedkoop, Sam Hurlimann, Axel Munoz, Hélène Portier, Aurélien Puntos. Sous la présidence de Léa Célestine Bernasconi de la Haute Ecole d'Art et de Design (HEAD) – Genève

JUGEND-JURY
Sie setzt sich aus Schülern der nach-obligatorischen Ausbildung aus Nyon und Genf zusammen: Inès Ben Salem, Philippine Coutau, Johan Goedkoop, Sam Hurlimann, Axel Munoz, Hélène Portier, Aurélien Puntos. Unter Vorsitz von Léa Célestine Bernasconi von der Haute Ecole d'Art et de Design (HEAD) – Genf.

YOUNG AUDIENCE JURY
Made up of students from post-compulsory secondary school in Nyon and Geneva:
Inès Ben Salem, Philippine Coutau, Johan Goedkoop, Sam Hurlimann, Axel Munoz, Hélène Portier, Aurélien Puntos. Under the presidency of Léa Célestine Bernasconi, Haute Ecole d'Art et de Design (HEAD) – Geneva

JURY INTERRELGIEUX
Praxedis Bouwman, communicatrice en religion, présidente de la Mission Luthérienne Néerlandaise (Pays-Bas)
Natalie Fritz, éditrice et conférencière en média et religion (Suisse)
Majid Movasseghi, réalisateur, critique et professeur (Suisse/Iran)
Daniel Zuta, producteur (Allemagne)

INTERRELIGIÖSE JURY
Praxedis Bouwman, Religionskommunikation, Vorsitzende der niederländischen lutherischen Mission (Niederlande)
Natalie Fritz, Herausgeberin und Referentin Medien und Religion (Schweiz)
Majid Movasseghi, Filmemacher, Kritiker und Dozent (Schweiz/Iran)
Daniel Zuta, Produzent (Deutschland)

INTERRELIGIOUS JURY
Praxedis Bouwman, religion communicator, Chair of the Dutch Lutheran Mission Society (Netherlands)
Natalie Fritz, publisher and lecturer in media and religion (Switzerland)
Majid Movasseghi, director, critic and professor (Switzerland/Iran)
Daniel Zuta, producer (Germany)

JURY PRIX BUYENS-CHAGOLL
Lydia Chagoll, cinéaste (Belgique)
Mourad Moussa, programmateur (Suisse)
Charlie Petersmann, cinéaste (Suisse)

JURY PRIX BUYENS-CHAGOLL
Lydia Chagoll, Filmemacherin (Belgien)
Mourad Moussa, Programmgestalter (Schweiz)
Charlie Petersmann, Filmemacher (Schweiz)

BUYENS-CHAGOLL PRIZE JURY
Lydia Chagoll, filmmaker (Belgium)
Mourad Moussa, programmer (Switzerland)
Charlie Petersmann, filmmaker (Switzerland)

PRIX

COMPÉTITION INTERNATIONALE LONGS MÉTRAGES
SESTERCE D'OR LA MOBILIÈRE
CHF 20 000
Meilleur long métrage
Bester Langfilm
Best feature film

PRIX DU JURY RÉGIONYON
CHF 10 000
Long métrage le plus innovant
Innovativster Langfilm
Most innovative feature film

COMPÉTITION BURNING LIGHTS
SESTERCE D'OR CANTON DE VAUD
CHF 10 000
Meilleur long ou moyen métrage
Bester mitellanger Film
Best medium-length or feature film

PRIX DU JURY SOCIÉTÉ DES HÔTELIERS DE LA CÔTE
CHF 5 000
Long ou moyen métrage le plus innovant
Innovativster mittellanger oder Langfilm
Most innovative medium length or feature film

COMPÉTITION NATIONALE
SESTERCE D'OR SRG SSR
CHF 15 000
Meilleur long ou moyen métrage
Bester mittellanger oder Langfilm
Best medium length or feature film

PRIX DU JURY SSA/SUISSIMAGE
CHF 10 000
Long métrage le plus innovant
Innovativster Langfilm
Most innovative feature film

COMPÉTITION INTERNATIONALE MOYENS ET COURTS MÉTRAGES
SESTERCE D'ARGENT GEORGE REINHART
CHF 10 000
Meilleur moyen métrage
Bester mitellanger Film
Best medium-length film

SESTERCE D'ARGENT FONDATION GOBLET
CHF 5 000
Meilleur court métrage
Bester Kurzfilm
Best short film

PRIX DU JURY DES JEUNES GEORGE REINHART
CHF 5 000
Moyen métrage le plus innovant
Innovativster mitellanger Film
Most innovative medium-length film

PRIX DU JURY DES JEUNES MÉMOIRE VIVE
CHF 2 500
Court métrage le plus innovant
Innovativster Kurzfilm
Most innovative short film

PRIX DU PUBLIC
SESTERCE D'ARGENT PRIX DU PUBLIC VILLE DE NYON
CHF 10 000
Meilleur film de la section Grand Angle
Bester Film der Sektion Grand Angle
Best film of the Grand Angle section

MAÎTRE DU RÉEL
SESTERCE D'OR PRIX RAIFFEISEN MAÎTRE DU RÉEL
Prix à la carrière décerné à Claire Simon
Preis an Claire Simon für ihr Lebenswerk
Career Award for Claire Simon

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

PRIX BUYENS-CHAGOLL
CHF 5 000
Œuvre à dimension humaniste qui met en lumière des récits développant des valeurs qui donnent sens à l'avenir des hommes
Ein Werk von humanistischer Dimension, das Erzählungen behandelt, die der Zukunft des Menschen einen Sinn geben
Film of humanist dimension focusing on stories developing values that confer meaning to the future of mankind

OPENING SCENES
PRIX DE LA FONDATION CULTURELLE META – RÉSIDENCE DE SLON
Invitation d'un/e cinéaste en résidence
Einladung eines/r FilmemacherIn zu einer Residenz
Invitation of a filmmaker for a residency

PRIX TËNK
Achat de droits de diffusion pour trois courts métrages de la section Opening Scenes sur la plateforme *tenk.fr*.
Aufkauf der Filmrechte für die Plateforme *tenk.fr* von drei Filmen der Sektion Opening Scenes.
Purchase of broadcasting rights for three films of the Opening Scenes section on the platform *tenk.fr*.

PRIX BUYENS-CHAGOLL

FILMS EN LICE POUR LE PRIX BUYENS-CHAGOLL

À L'INFINI
Edmond Carrère

D IS FOR DIVISION
Davis Simanis

ISLAND OF THE HUNGRY GHOSTS
Gabrielle Brady

LOS FANTASMAS DEL CARIBE
Felipe Monroy

SRBENKA
Nebojša Slijepčević

STORIES OF THE HALF-LIGHT
Luca Magi

THINKING LIKE A MOUNTAIN
Alexander Hick

THE TRIAL
Maria Augusta Ramos

AW.RAH.NYOOSH
Ben Neufeld

DE CENDRES ET DE BRAISES
Manon Ott

SISTERS
Peter Entell

ANOTE'S ARK
Matthieu Rytz

OF FATHERS AND SONS
Talal Derki

GOLDEN DAWN GIRLS
Håvard Bustnes

WHEN ARABS DANCED
Jawad Rhalib

L'ECAL/Ecole cantonale d'art de Lausanne à Visions du Réel 2018

Film sélectionné
Josette et moi, Jann Kessler, 2017
Bachelor Cinéma

Masterclass ECAL – Claire Simon, réalisatrice, Paris
A l'occasion de la remise du Prix Raiffeisen Maître du Réel 2018.
Modérée par Emilie Bujès, directrice artistique de Visions du Réel, et Lionel Baier, responsable du Département Cinéma de l'ECAL.

Mardi 17 avril
10h00 – 12h00
Grande Salle (Salle Communale)
Nyon

www.visionsdureel.ch
www.ecal.ch

écal

mlf = medium-length film
sf = short film
vi = video installation

COMPÉTITION INTERNATIONALE

LONGS MÉTRAGES

EDMOND CARRÈRE

À L'INFINI

FRANCE | 2018 | 72' | FRENCH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Edmond Carrère

SOUND
Fabien Bourdier

EDITING
Florent Mangeot

PRODUCTION
Isabelle Neuvialle (Pyramide Production)

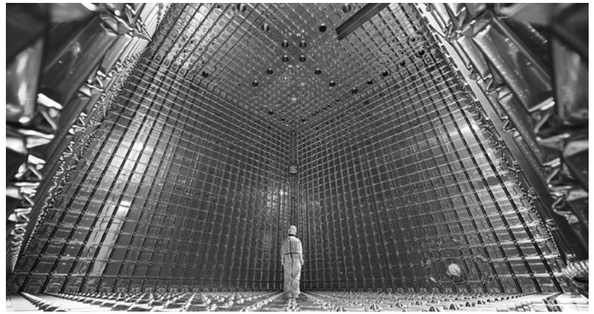
FILMOGRAPHY
2018 À l'infini
2015 Mato (mlf)
2009 Miage (mlf)

Nous sommes plongés dans le monde clos de la Maison d'accueil spécialisée Maud Mannoni – qui créa, à la fin des années 1960, une structure expérimentale destinée aux enfants autistes, psychotiques ou à la neuro-diversité – pour des adultes atteints de déficiences mentales incurables. Chaque patient surgit avec ses obsessions – tel Bernard, qui déchire sans cesse ses vêtements – contenues, canalisées par les paroles et les gestes des soignants. Edmond Carrère a choisi de resserrer son cadre pour abolir l'apparente neutralité équidistante entre patients et soignants qui n'a pas cours, ici. Centré sur les seconds, *À l'infini* parvient à saisir la proximité des corps, souvent filmés dans le même plan : en lien, dans un mouvement presque chorégraphique rarement interrompu par des images du « dehors », seul espace de repli, de respiration, avant d'y retourner. Au départ, Carrère devait intituler son film *Après Sisyphe*. Il faut, avec le philosophe, l'« imaginer heureux », par exemple sous les traits d'une soignante, qui, parfois, fait éclater un sourire sur le visage d'un homme perdu dans son for intérieur.

Wir befinden uns in der abgeschiedenen Welt des Maud Mannoni specialist care home—which, at the end of the 1960s, created an experimental structure intended for autistic and psychotic children or those with neuro-diversity for adults affected by incurable mental disabilities. Each patient appears with their obsessions—such as Bernard, who constantly rips up his clothes—which are contained and channelled by the words and gestures of the carers. Edmond Carrère decided to tighten his framing to abolish the apparent equidistant neutrality between the patients and carers, which does not happen, here. Whilst focusing on the carers, *À l'infini* successfully seizes the proximity between bodies, often filmed in the same shot: in collaboration, in an almost choreographed movement rarely interrupted by images from "outside", the only space for withdrawal, for respiration, before returning there. In the beginning, Carrère was supposed to call his film *Après Sisyphe*. One must, with the philosopher, "imagine him happy" for example, with the features of a carer, who, sometimes, brings a smile to the face of a man lost in his heart of hearts.

Wir befinden uns in der abgeschiedenen Welt des Maud Mannoni specialist care home—which, at the end of the 1960s, created an experimental structure intended for autistic and psychotic children or those with neuro-diversity for adults affected by incurable mental disabilities. Each patient appears with their obsessions—such as Bernard, who constantly rips up his clothes—which are contained and channelled by the words and gestures of the carers. Edmond Carrère decided to tighten his framing to abolish the apparent equidistant neutrality between the patients and carers, which does not happen, here. Whilst focusing on the carers, *À l'infini* successfully seizes the proximity between bodies, often filmed in the same shot: in collaboration, in an almost choreographed movement rarely interrupted by images from "outside", the only space for withdrawal, for respiration, before returning there. In the beginning, Carrère was supposed to call his film *Après Sisyphe*. One must, with the philosopher, "imagine him happy" for example, with the features of a carer, who, sometimes, brings a smile to the face of a man lost in his heart of hearts.

CONTACT
Isabelle Neuvialle
Pyramide Production
+33 620735370
lesfilmspyramide@gmail.com
www.pyramideproduction-films.com



ANNA DE MANINCOR | ZIMMERFREI

ALMOST NOTHING

ITALY, FRANCE, BELGIUM | 2018 | 77' | ENGLISH, FRENCH, ITALIAN

WORLD PREMIERE

Il était une fois une citadelle, installée à la frontière franco-suisse, appelée CERN. Selon Álvaro de Rújula, une des éminences de la confrérie scientifique qui fait « tourner la boutique », si l'on ose dire, les physiciens seraient plus « modestes » que les architectes, construisant leurs cathédrales sous terre. Un autre prétend, sans rire, un peu plus loin, que « c'est probablement à la cafétéria que les découvertes les plus décisives y ont été faites ». On l'aura compris, Anna de Manincor et le collectif ZimmerFrei (*La Beauté c'est ta tête,* VdR, 2014) vont à rebours des films habituellement consacrés à cette institution. Ils laissent le « Boson de Higgs » ou les « ondes gravitationnelles » en arrière-plan au profit des humains qui s'activent dans ce labyrinthe de couloirs, de fils et de pièces métalliques de haute précision, à la recherche de « presque rien ». *Almost Nothing* regarde avec acuité, et parfois humour, la vie de cette communauté assez spéciale, véritable expérience humaine et sociale dont les acteurs semblent inventer chaque jour les règles de fonctionnement.

Es war einmal eine Zitadelle namens CERN an der französisch-schweizerischen Grenze. Álvaro de Rújula, eine der Eminenzen der wissenschaftlichen Zunft, die – wenn man so sagen darf – «den Laden am Laufen hält», meint, die Physiker seien «bescheidener» als die Architekten, denn sie bauen ihre Kathedralen unter der Erde. «Die bedeutendsten Entdeckungen», behauptet ein anderer trocken, «werden wohl in der Cafeteria gemacht». Anna de Manincor und das Kollektiv ZimmerFrei (*La Beauté c'est ta tête,* VdR, 2014) nähern sich dieser Institution ganz anders als die Filme, die man für gewöhnlich sieht. Sie lassen das «Higgs-Boson» und die «Gravitationswellen» links liegen und widmen sich den Menschen, die in diesem Labyrinth aus Gängen, Drähten und Hochpräzisionsmetallteilen nach dem «fast Nichts» forschen. *Almost Nothing* betrachtet mit scharfem Blick und nicht ohne Humor das Leben dieser recht speziellen Gemeinschaft, ein wahres menschliches und soziales Experiment, dessen Akteure die Betriebsregeln täglich neu zu erfinden scheinen.

Once upon a time, there was a citadel, established on the Franco-Swiss border, called CERN. According to Álvaro de Rújula, one of the eminences of the scientific fellowship that "runs the shop", dare we say it, physicists are more "modest" than architects, building their cathedrals underground. A little later on, another one claims, without laughing, that "the most momentous discoveries were probably made in the cafeteria." We get it, Anna de Manincor and the ZimmerFrei collective (*La Beauté c'est ta tête,* VdR, 2014) run counter to the films habitually devoted to this institution. They leave the "Higgs boson" or "gravitational waves" in the background to spotlight the humans who are working away in this maze of corridors, cables and high-precision metal parts, seeking "almost nothing." A sharp, and sometimes humorous, look at the life of this rather particular community, a real human and social experiment whose participants seem to invent the operating rules every day.

SCREENPLAY
Anna de Manincor, Anna Rispoli

PHOTOGRAPHY
Roberto Beani

SOUND
Massimo Carozzi

EDITING
Anna de Manincor, Davide Pepe

MUSIC
Massimo Carozzi

PRODUCTION
Serena Gramizzi (Bo Film), Laurence Ansquer (Tita Productions), Bram Crols (Associate Directors)

FILMOGRAPHY
2018 Almost Nothing
2016 La ville engloutie
2015 Steadfast on our sand
2014 La beauté c'est ta tête (mlf)
2013 Hometown | Mutonia
2012 Temporary 8th (mlf)
2011 The Hill (mlf)
2010 LKN Confidential (mlf)

CONTACT
Andrea Romeo
I WONDER PICTURES
+39 3450287832
romeo@iwonderpictures.it
www.iwonderpictures.com

RAINER KOMERS

BARSTOW, CALIFORNIA

GERMANY | 2018 | 76' | ENGLISH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Rainer Komers

SOUND
Michel Klöfkorn

EDITING
Gregor Bartsch

PRODUCTION
Kurt Otterbacher (strandfilm),
Rainer Komers (kOMERS.film)

FILMOGRAPHY
2018 Barstow, California
2017 Position Reports (sf)
2015 Daugava Delta (sf)
2015 Ruhrurbia (sf)
2014 Ruhr Record (mlf)
2012 25572 Büttel (sf)
2010 Seseke Classic (sf)
2009 Milltown, Montana (mlf)
2007 Ma'rib (sf)
2006 Kobe (mlf)
2004 Nome Road System (sf)
2004 NH 2 (mlf)
1999 B 224 (sf)
1995 Shut Down
1992 Latvian Summer
1989 Memory of Rheinhausen
1985 The Stars at Home (sf)
1983 Who Paid for Hitler?
1980 Gypsies in Duisburg (mlf)
1976 2211 Büttel (mlf)

Troisième volet de *The American West Trilogy* (les deux premiers volets étant *Nome Road System* et *Milltown, Montana* (VdR, 2010), ce film est un portrait poignant et complexe de la vie et des paysages du désert de Mojave. Par sa structure désarticulée qui évoque presque le 'fingerpicking' minimaliste de John Fahey, tel un blues décharné perdu dans le temps, le film observe la façon dont la vie s'imbrique et s'écarte de la trame d'un mode de vie américain complètement oublié par les politiques de l'idéologie néolibérale. On y entend le poète et détenu Stanley « Spoon » Jackson, condamné en 1977 à perpétuité sans possibilité de libération conditionnelle et qui a séjourné dans plus d'une demi-douzaine de prisons californiennes, lire des passages de son autobiographie *By Heart*. Des images d'un monde imprégné par la pure mythologie américaine sont entrecoupées et noyées dans la réalité et les conséquences brutales de politiques financières implacables. *Barstow, California* incarne assurément l'autre côté du rêve américain.

Der dritte Teil von *The American West Trilogy* (die beiden anderen Teile sind *Nome Road System* und *Milltown, Montana* (VdR, 2010)) ist das ergreifende, vielschichtige Porträt der Landschaften der Mojave-Wüste und des dortigen Lebens. Der Film mit seiner lockeren, dem sparsamen Fingerpicking eines John Fahey nicht unähnlichen Struktur, die an einen skelettartigen, zeitlosen Blues erinnert, beobachtet, wie sich das Leben innerhalb und ausserhalb der Textur eines von der neoliberalen Ideologie grossräumig umfahrenen amerikanischen Lebens entfaltet. Die Stimme des Dichters und Häftlings Stanley «Spoon» Jackson, der 1977 eine lebenslange Haftstrafe ohne die Möglichkeit einer vorzeitigen Entlassung antrat und seitdem in über einem halben Dutzend kalifornischer Gefängnisse einsass, liest Ausschnitte aus seiner Autobiografie *By Heart*, während im Zwischenschnitt Bilder einer in reiner amerikanischer Mythologie getränkten Welt erscheinen, die in der brutalen Realität der rücksichtslosen Finanzpolitik untergeht. *Barstow, California* ist wahrlich die andere Seite des amerikanischen Traums.

Third part of *The American West Trilogy* (the other two parts being *Nome Road System* and *Milltown, Montana* (VdR, 2010)), the film is a poignant and multi-layered portrait of the life and landscape of the Mojave Desert. Structured in a loose way, that almost allows comparisons to John Fahey's spare fingerpicking, like a skeletal blues lost in time, the film observes how life weaves itself in and outside the texture of an American life that the ideology of neo-liberal policies has completely forgotten. The voice of poet and inmate Stanley "Spoon" Jackson, who began serving a life sentence without possibility of parole in 1977 and has since then served time in more than a half dozen California state prisons, reads excerpts from his autobiography *By Heart* while images of a world suspended drenched in pure American mythology are intercut, drowned in the brutal reality and consequences of ruthless financial politics. *Barstow, California* is truly the other side of the American dream.

CONTACT
Rainer Komers
kOMERS.film
+49 170 8018593
komersfilm@gmail.com

GIONA A. NAZZARO

DAVIS SIMANIS

D IS FOR DIVISION

MURIS

LATVIA, CZECH REPUBLIC | 2018 | 87' | LATVIAN, RUSSIAN, ENGLISH

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY
Davis Simanis

PHOTOGRAPHY
Aigars Sērmukšs

SOUND
Vaclav Flegl

EDITING
Davis Simanis, Anna Johnson Ryndova

MUSIC
Michal Rataj

PRODUCTION
Guntis Trekteris (Ego Media),
Radim Prochazka (Produkce Radim Prochazka)

FILMOGRAPHY
2018 The Mover (In Production)
2018 D is for Division
2016 Pelnu Sanatorija
2014 Escaping Riga
2013 The Chronicles of the Last Temple
2010 Sounds Under the Sun
2009 Valkyrie Limited
2007 The Draughtsman (sf)
2006 Version (sf)

1940. A la frontière entre la Lettonie et l'URSS, une femme est tuée devant sa maison alors qu'elle essaye de protéger son fils de l'attaque libératrice des soviétiques. Presque 80 ans plus tard, la photo d'archive témoignant de ce fait divers et représentant une victime collatérale du conflit fondateur de l'Union Européenne constitue le point de départ du voyage entrepris par Davis Simanis. Il navigue de part et d'autre de cette frontière qui aujourd'hui représente une autre séparation, géographique mais aussi culturelle : celle entre l'Europe et la Russie. Allant à la rencontre de personnes vivant à la lisière de ces deux mondes, il crée un espace fait d'images mentales et de représentations où des visions différentes s'entrechoquent. Un poste de surveillance des migrants tentant de rejoindre les territoires européens, une procession religieuse contre la glorification de la guerre ou le tournage d'un thriller avec des terroristes islamistes dans la campagne lettone sont autant de scènes qui soulignent la tendance de l'homme à imaginer, jusqu'à les rendre visibles, des lignes qui n'existent pas.

1940. An der Grenze zwischen Lettland und der UdSSR wird eine Frau bei dem Versuch getötet, ihren Sohn vor dem Befreiungsangriff der Sowjets zu schützen. Knapp 80 Jahre später bildet das Archivbild dieser Begebenheit, das ein kollaterales Opfer des Konflikts zeigt, aus dem die Europäischen Gemeinschaft entstand, den Ausgangspunkt für die von Davis Simanis unternommene Reise. Er bewegt sich auf beiden Seiten dieser Grenze, die heute für die zugleich geografische und kulturelle Trennlinie zwischen Europa und Russland eht. Indem er auf Menschen zugeht, die an den Rändern dieser beiden Welten leben, lässt er einen mit mentalen Bildern und Repräsentationen gefüllten Raum entstehen, in dem die Kollision unterschiedlicher Auffassungen deutlich wird. Eine Überwachungsstation für Migranten, die versuchen, nach Europa zu kommen, eine religiöse Prozession gegen die Verherrlichung des Kriegs oder ein Thriller mit islamistischen Terroristen, der irgendwo in Lettland auf dem Land gedreht wird, sind Szenen, die die Tendenz des Menschen verdeutlichen, sich inexistente Linien vorzustellen und diese sichtbar zu machen.

1940. On the border between Latvia and the USSR, a woman is killed in front of her house as she tried to protect her son from the liberating attack of the Soviets. Almost 80 years later, the archive photo bearing witness to this news item and representing a collateral victim of the European Union's founding conflict forms the starting point for a journey undertaken by Davis Simanis. He navigates from one side to the other of this border, which today represents another separation, one that is geographical but also cultural: between Europe and Russia. Setting out to encounter people at the frontiers of these two worlds, he creates a space made of mental images and representations in which the collision of different visions appears. A surveillance post for migrants attempting to reach European territory, a religious procession against the glorification of war, or the filming of a thriller with Islamist terrorists in the Latvian countryside are among the scenes that highlight man's proclivity for imagining lines that do not exist until they are made visible.

CONTACT
Guntis Trekteris
Ego Media
+371 29219373
guntis@egomedia.lv

MADELINE ROBERT

CHRISTIAN FREI, MAXIM ARBUGAEV

GENESIS 2.0

SWITZERLAND | 2018 | 113' | ENGLISH, RUSSIAN, KOREAN, CHINESE, YAKUT

EUROPEAN PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Peter Indergand

SOUND
Dieter Meyer, Florian Eidenbenz

EDITING
Thomas Bachmann

MUSIC
Max Richter, Edward Artemyev

PRODUCTION
Christian Frei (Christian Frei Filmproduktions GmbH);
Urs Augstburger (SRF);
Silvana Bezzola (SRI);
ZDF/ARTE

FILMOGRAPHY

CHRISTIAN FREI
2018 Genesis 2.0
2014 Sleepless in New York
2009 Space Tourists
2005 The Giant Buddhas
2001 War Photographer
1997 Ricardo, Miriam y Fidel

MAXIM ARBUGAEV
2018 Genesis 2.0
2014 The Hunters (sf)

En 2015, Christian Frei découvre *Hunters* à Visions du Réel et amorce avec Maxim Arbugaev un nouvel opus. Dans la terre longtemps gelée d'îles arctiques désormais libérées par la fonte de glaces, des chasseurs risquent leur vie pour l'or blanc qui y repose depuis des millénaires : d'immenses défenses de mammouths dont la vente peut les faire vivre pendant plusieurs mois. C'est dans ce cimetière à ciel ouvert que des chasseurs ont découvert, en 2012, la carcasse miraculeusement préservée d'un mammouth, auquel des chercheurs russes tentent depuis de redonner vie par clonage. Aux Etats-Unis, en Chine et en Corée du Sud, Frei suit lui la piste de scientifiques s'appliquant à décoder les mystères du génome et rêvant de passer à l'étape suivante : non seulement déchiffrer, mais désormais, écrire ! A l'aube d'une révolution scientifique sans précédent qui verra l'homme prendre le contrôle de la vie, les deux cinéastes signent un film captivant, réflexion sur la nature humaine et son irrépressible besoin d'aventures et de découvertes, sans jamais perdre de vue l'arrière-plan sur lequel elles se déroulent, entre triomphe du capitalisme, destruction de la planète et possibilité d'un futur totalitaire.

2015 entdeckt Christian Frei den Film *Hunters* in Visions du Réel und beginnt mit Maxim Arbugaev zusammen ein neues Opus. Im ewigen Eis der arktischen Inseln bringt die Eisschmelze das weisse Gold zum Vorschein, das dort schon seit Jahrtausenden verborgen liegt, und veranlasst Schatzjäger dazu, ihr Leben zu riskieren, denn vom Verkauf der riesigen Mammutstosszähne können sie mehrere Monate leben. Auf diesem Friedhof unter freiem Himmel wurde 2012 das wie durch ein Wunder erhalten gebliebene Skelett eines Mammuts gefunden, dem russische Forscher seitdem durch Klonen neues Leben einzuhauchen versuchen. In den USA, China und Südkorea begleitet Frei Wissenschaftler, die das Geheimnis des Genoms entschlüsseln wollen und vom nächsten Schritt träumen: nach der Entschlüsselung zum «Schreiben» übergehen. Am Anfang einer beispiellosen Revolution, bei der der Mensch die Kontrolle über das Leben übernimmt, gelingt den beiden Filmemachern ein fesselnder Film, eine Überlegung über die Natur des Menschen und seinen unbändigen Abenteuer- und Entdeckungsdrang. Dabei verlieren sie jedoch nie den Hintergrund aus den Augen, vor dem sich alles abspielt, zwischen dem Triumph des Kapitalismus, der Zerstörung des Planeten und der Möglichkeit einer totalitären Zukunft.

In 2015, Christian Frei discovers *Hunters* at Visions du Réel and initiates a new opus with Maxim Arbugaev. In the long-frozen lands of the Arctic islands now liberated by the melting ice, hunters risk their lives for the white gold that has been buried there for thousands of years: huge mammoth tusks from whose sale they are able to live on for several months. It is in this open-air cemetery that in 2012 hunters discovered the miraculously preserved carcass of a mammoth, into which Russian researchers have since been trying to breathe new life via cloning. In the United States, China and South Korea, Frei tracks the scientists trying their hardest to decode the mysteries of the genome and dreaming of moving to the next stage: not only decrypting, but writing! At the dawn of an unprecedented scientific revolution that will see man take control of life, the two filmmakers create a captivating film, a reflection on human nature and its irrepressible need for adventure and discovery, without ever losing sight of the background on which they occur, between triumph of capitalism, destruction of the planet and the possibility of a totalitarian future.

CÉLINE GUÉNOT

CONTACT
Urs Augstburger
Schweizer Fernsehen SRF
+41 44 305 58 29
urs.augstburger@srf.ch

DOMINIC GAGNON

GOING SOUTH

CANADA | 2018 | 104' | ENGLISH

WORLD PREMIERE

Going South est le second volet d'une tétralogie dans laquelle Dominic Gagnon se propose d'explorer les points cardinaux d'internet au temps de la Post-vérité. Fidèle à son credo de cinéma sans caméra, il puise dans le monde des YouTubers le matériau de son film. Se prêtant au jeu de l'absurde théorie de la Terre plate professée par des gourous contemporains, il se lance dans un voyage depuis le centre polaire du disque-terre vers les tropiques, les eaux froides parsemées de glaciers et au-delà, l'espace ! Ceux qu'il y rencontre partagent avec nous leur vérité, dans une mosaïque effrénée qui met sur le même plan liste des courses, épanchements intimes et théories conspirationnistes, images vertigineuses de la terre vue depuis une station spatiale, innocents films de vacances, tourisme sexuel et intempéries tropicales sur fond de changement climatique - une hypnotisante caisse de résonance dans laquelle tout est connecté. Car sur internet, tout est vrai. A rebours du 'fact-checking' journalistique, le travail du cinéaste est alors de construire, à partir de sa propre subjectivité, une idée du Sud, de la même manière que *of the North* travaillait une idée du Nord.

Going South ist der zweite Teil einer Tetralogie, in der Dominic Gagnon die Himmelsrichtungen des Internets im Zeitalter der Post-Wahrheit erforscht. Er bleibt seinem Credo des Kinos ohne Kamera treu und beschafft sich sein Filmmaterial in der Welt der YouTuber. Er lässt sich auf die absurde Theorie von der Erde als Scheibe ein, die von modernen Gurus gepredigt wird, begibt sich auf eine Reise von der Polmitte dieser Erdscheibe in die Tropen, in kalte, von Gletschern gesäumte Gewässer und sogar ins All! Die Menschen, denen er dort begegnet, teilen ihre Wahrheit mit uns, in einem ausschweifenden Mosaik, das Einkaufszettel, intime Geständnisse und Verschwörungstheorien, schwingelerregende Bilder der Erde von einer Raumstation, unschuldige Urlaubsvideos, Sextourismus und tropische Unwetter vor dem Hintergrund des Klimawandels auf eine Ebene stellt, ein hypnotischer Resonanzkörper, in dem alles miteinander verbunden ist, denn im Internet ist alles wahr. Im Gegensatz zum journalistischen «fact checking» besteht die Arbeit des Filmemachers darin, sich anhand seiner eigenen Subjektivität eine Vorstellung vom Süden zu machen, ebenso wie es in *of the North* um eine Vorstellung vom Norden ging.

Going South is the second part of a tetralogy in which Dominic Gagnon intends to explore the cardinal points of the Internet in the post-truth era. Faithful to his credo of cinema without camera, he draws the material of his film from the world of YouTubers. Playing along with the absurd Flat Earth theory professed by contemporary gurus, he throws himself into a journey from the polar centre of the disc-shaped Earth towards the Tropics, the cold waters strewn with glaciers, and beyond, to space! Those who he meets share their truth with us in a frenzied mosaic that features on an equal footing shopping lists, intimate outpourings and conspiracy theories, vertiginous images of the earth seen from a space station, innocent holiday films, sexual tourism and tropical cataclysms brought by climate change—a mesmerising echo chamber in which everything is connected. Because everything is true on the Internet. In reverse to journalistic fact-checking, the work of the filmmaker is then to construct, from his own subjectivity, an idea of the South, in the same way that *of the North* worked with an idea of the North.

EDITING
Dominic Gagnon

PRODUCTION
Dominic Gagnon (film900)

FILMOGRAPHY
2018 Going South
2015 of the North
2013 Hoax_Canular
2012 L'Espace de la Société
2013 Du Rouge à Lèvres (sf)
2012 Big Kiss Goodnight
2011 Pieces and Love All to Hell
2010 DATA
2009 Rip in Pieces America
2007 Haute Vitesse (mlf)
2005 Blockbuster History (sf)
2004 Total Recall / Réanimétrie (sf)
2004 The Matrix (sf)
2004 The Making of a Cobra (sf)
2004 Sois Fidèle et Sincère (mlf)
2002 ISO
2000 Du Moteur à Explosion (mlf)
1998 Anchorage (sf)
1997 Beluga Crash Blues (sf)
1996 Parapluie Bomb City (sf)

CÉLINE GUÉNOT

CONTACT
Dominic Gagnon
film900
+1 514 569-4087
dg900@hotmail.com

PATRICIO SUAREZ

HOMBRE EN LA LLANURA

ARGENTINA, SPAIN | 2018 | 76' | SPANISH

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY
Patricio Suarez

PHOTOGRAPHY
Carlos Villaoslada

SOUND
Federico Disandro

EDITING
Hermes Paralluelo

PRODUCTION
Uriel Wisnia,
María José García Fernández
(El Dedo en el Ojo);
Felipe Yaryura

FILMOGRAPHY
2018 Hombre en la Llanura

Un homme s'affaire lentement dans sa maison délabrée. On dirait qu'il est le dernier homme sur terre. Aucune trace d'autres humains aux alentours. Aucun signe de vie organisée, aussi loin que l'on puisse voir. Tout semble avoir survécu à une catastrophe majeure. Mais l'homme est totalement impassible. Bien que complètement seul, il est sans cesse occupé. Il n'a l'air ni désespéré ni même un tant soit peu inquiet. Stoïque, il continue de s'activer. Jour après jour. Ses seuls compagnons sont ses chiens qui le suivent fidèlement quand il marche ou effectue ses tâches quotidiennes. Parfois, il vérifie quelque chose sur des cahiers abîmés par le temps. Dans son regard distant apparaissent de nombreux indices d'une histoire enterrée profondément en lui. Mais il ne livrera jamais ni cette dernière ni les raisons pour lesquelles il vit comme un ermite, seul dans une plaine. Un thriller existentiel philosophique. Ou peut-être un documentaire post-apocalyptique, tant cet inconnu ressemble à un Mad Max existentiel. Un film d'une extraordinaire et subtile habilité cinématographique. Une superbe réussite.

Ein Mann bewegt sich langsam durch sein verkommenes Haus. Man könnte meinen, er sei der letzte Mensch auf Erden. Um ihn herum gibt es keine Spuren von anderen menschlichen Wesen. Soweit das Auge reicht, sind keine Anzeichen von organisiertem Leben auszumachen. Alles scheint einer Katastrophe gerade noch entgangen zu sein. Den Mann scheint das nicht zu beeindrucken. Und obgleich er vollkommen alleine ist, ist er ständig beschäftigt. Er wirkt nicht verzweifelt und nicht einmal ansatzweise besorgt. Unbeirrbar geht er seinen Aufgaben nach. Tag für Tag. Seine Hunde, die ihm treu auf Schritt und Tritt folgen, sind seine einzige Gesellschaft. Hin und wieder liest er etwas in vergilbten Notizbüchern nach. Sein distanzierter Blick lässt eine tief in ihm begrabene Geschichte vermuten. Aber seine Geschichte oder die Gründe für sein Einsiedlerdasein in einer Steppe gibt er nicht preis. Ein existenzieller, philosophischer Thriller. Oder eine dokumentarische Herangehensweise an das postnukleare Genre. Unser namenloser Mann gleicht einem existenziellen Mad Max. Ein Werk, das verblüffendes filmisches Können der feinsten Art offenbart. Ein grosser Film.

A man moves slowly about his rundown house. He looks like the last man on earth. There are no traces of other human beings around him. As far as the eye can reach, there is not a sign of organized life around or near him. Everything seems to have barely survived a major catastrophe. But the man is completely unfazed. Even though he is completely alone, he keeps himself relentlessly busy. He does not look like desperate or even slightly worried. He keeps stoically about his business. Day after day. His only companions are his dogs who faithfully follow him around when he walks or does his daily chores. Sometimes he checks something on notebooks consumed by time. There are hints of a story buried deep in his distant gaze. But he will never give up his story or the reasons behind him living like a hermit on a plain. An existential philosophical thriller. Or maybe a documentary take on the post-atomic genre. Our nameless man is like an existential Mad Max. A film that displays an uncanny cinematic prowess of the finest kind. A major achievement.

CONTACT
Uriel Wisnia
El Dedo en el Ojo
+34 676821057
produccion@elededoenelojo.com
www.elededoenelojo.com

GIONA A. NAZZARO

GABRIELLE BRADY

ISLAND OF THE HUNGRY GHOSTS

AUSTRALIA, GERMANY, UNITED KINGDOM, UNITED STATES | 2017 | 94' |
ENGLISH, FRENCH, FARSI, MANDARIN CHINESE

INTERNATIONAL PREMIERE

SCREENPLAY
Gabrielle Brady

PHOTOGRAPHY
Micheal Latham

SOUND
Leo Dolgan

EDITING
Katharina Fiedler, Iara Rodriguez

MUSIC
Aaron Cupples

PRODUCTION
Alexander Wadouh (Chromosom Film GmbH),Samm Haillay,
Alex Kelly, Gabrielle Brady,
Gizem Acarla, Julia Niethammer

FILMOGRAPHY
2018 Island of the Hungry Ghosts
2017 The Island (sf)
2016 Static Miracles (sf)
2014 Broken Pants (sf)

Située au large de l'Indonésie, l'Île australienne Christmas est peuplée de crabes migrateurs se déplaçant par millions de la jungle vers l'océan, dans un mouvement provoqué par la pleine lune depuis des centaines de milliers d'années. Poh Lin est trauma thérapeute et vit avec sa famille dans ce lieu aux paysages hostiles et sauvages – l'un des derniers endroits à avoir été découverts sur terre. Elle s'entretient chaque jour avec des requérants d'asile retenus indéfiniment dans un centre de détention de haute sécurité, s'efforçant, sans relâche, de les soutenir dans une situation aussi insoutenable qu'à l'issue incertaine. Confrontant la migration naturelle à celle chaotique et tragique des êtres, soumise aux métamorphoses constantes des structures décisionnelles, Gabrielle Brady parvient sans doute à évoquer un enjeu bien plus large que celui du microcosme dont elle rend compte. Sous des allures de fiction, *Island of the Hungry Ghosts* est un film dont l'éloquence repose plus particulièrement sur une construction adroite et sur des plans composés avec grande délicatesse.

Die australische Weihnachtsinsel liegt vor der Küste Indonesiens und ist von Wanderkrabben bevölkert, die in einer Migrationsbewegung, die seit hunderttausenden von Jahren vom Vollmond ausgelöst wird, zu Millionen aus dem Dschungel zum Ozean aufbrechen. Poh Lin ist Traumatherapeutin und lebt mit ihrer Familie auf dieser Insel mit ihren unwirtlichen, wilden Landschaften – einem der letzten Orte, die auf der Erde entdeckt wurden. Jeden Tag spricht sie mit Asylsuchenden, die auf unbestimmte Zeit in einem Hochsicherheitslager festgehalten werden, und versucht unermüdlich, ihnen ihre unerträgliche Situation mit ungewissem Ausgang etwas erträglicher zu machen. Durch die Gegenüberstellung von natürlicher Migration und der chaotischen und tragischen Migration der Menschen, die den ständigen Veränderungen der Entscheidungsstrukturen unterliegt, gelingt es Gabrielle Brady ohne Zweifel, ein Problem anzusprechen, das weit über den Mikrokosmos dieses Films hinausgeht. *Island of the Hungry Ghosts* erinnert an einen Spielfilm, die Eloquenz des Werks beruht im Besonderen auf einem geschickten Aufbau und den mit grösstem Feingefühl ausgewählten Einstellungen.

Located off the coast of Indonesia, the Australian territory of Christmas Island is inhabited by migratory crabs travelling in their millions from the jungle towards the ocean, in a movement that has been provoked by the full moon for hundreds of thousands of years. Poh Lin is a trauma therapist who lives with her family in this place of hostile and wild landscapes—one of the last places on the planet to be discovered. Every day, she talks with the asylum seekers held indefinitely in a high-security detention centre, attempting, relentlessly, to support them in a situation that is as unbearable as its outcome is uncertain. Comparing the natural migration with the chaotic and tragic migration of humans, subject to the constant metamorphoses of the decision-making structures, Gabrielle Brady undoubtedly succeeds in evoking a challenge that is much greater than that of the microcosm she is reporting on. With its fictional appearance, *Island of the Hungry Ghosts* is a film whose eloquence is most particularly based on its skilful construction and on shots composed with great delicacy.

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

EMILIE BUJÈS

FELIPE MONROY

LOS FANTASMAS DEL CARIBE

SWITZERLAND, COLOMBIA, FRANCE | 2018 | 89' | SPANISH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Arnaud Alain

SOUND
Felipe Monroy, Carlos Ibanez, Hugo Leitão

EDITING
Yaël Bitton

PRODUCTION
José Michel Buhler (Adok Films); Camille Laemlé (Les Films d'Ici); Consuelo Castillo; RTS

FILMOGRAPHY
2018 Los Fantasmas Del Caribe
2017 Les Anges Rouges (sf)
2016 Meanwhile, In Beirut (mlf)
2013 Tacacho
2010 Carla (sf)
2010 Nos Rêves vos cauchemars (sf)
2009 Deux nuits et un jour d'amour (sf)
2008 Pas un seul mot (sf)

Felipe Monroy, réalisateur colombien installé à Genève, poursuit avec ce nouveau film son travail sur la mémoire de son pays. De retour à Bogotá après de longues années d'absence, il entreprend de revisiter le passé de sa famille, empreint d'une violence qui fait écho à celle d'une nation toute entière. Ainsi, tandis que le processus de paix alors engagé entre les FARC et le gouvernement est peut-être sur le point de tourner la page de plus de 50 années de guerre, le réalisateur entame son propre effort de réconciliation, dont le film est à la fois l'instrument et le résultat. Que faire des blessures mal refermées ? Et quelle place le cinéma peut-il prendre dans cet exercice périlleux qu'est le pardon ? C'est tout à la fois en tant que fils, frère, colombien et cinéaste que Felipe Monroy s'attaque à ces questions et c'est là la beauté du film, qui parvient à regarder droit dans les yeux les fantômes du passé, faisant siens les sentiments contradictoires qu'il suscite chez son auteur et nous invite à partager.

Der in Genf lebende kolumbianische Regisseur Felipe Monroy setzt mit seinem neuen Film die Aufarbeitung der Geschichte seines Landes fort. Nach vielen Jahren kehrt er nach Bogotá zurück und beginnt, die von Gewalt geprägte Vergangenheit seiner Familie aufzurollen, welche die eines ganzen Landes widerspiegelt. Als der zwischen den FARC und der Regierung eingeleitete Friedensprozess möglicherweise kurz davorsteht, einem über 50 Jahren währenden Krieg ein Ende zu setzen, beginnt der Filmemacher seinen eigenen Versöhnungsprozess, dessen Instrument und Ergebnis der Film ist. Wie geht man mit schlecht verheilten Wunden um? Und welchen Platz kann das Kino in der heiklen Übung des Vergebens einnehmen? Dieser Frage geht Felipe Monroy als Sohn, Bruder, Kolumbianer und Filmemacher nach – und genau hier liegt die Schönheit dieses Films, der den Geistern der Vergangenheit direkt ins Gesicht schaut und sich die widersprüchlichen Gefühle zu eigen macht, die er bei seinem Autor auslöst und mit uns teilen möchte.

With this new film, Felipe Monroy, a Colombian director living in Geneva, continues his work on the memory of his country. Back in Bogotá after many years of absence, he starts revisiting his family's past, tinged with a violence that echoes that of an entire nation. So, as the peace process then ongoing between FARC and government is perhaps about to turn the page after more than 50 years of war, the director starts his own effort at reconciliation, of which the film is both the instrument and the result. What can be done with poorly healed wounds? And what place can film take in this perilous exercise in forgiveness? It is simultaneously as son, brother, Colombian and filmmaker that Felipe Monroy tackles these questions and there lies the beauty of the film. It manages to look at the ghosts of the past straight in the eyes, adopting the contradictory sentiments that it provokes in its author and that it invites us to share.

CONTACT
José Michel Buhler
Adok films
+41 794316648
jmbuhler@adokfilms.ch
www.adokfilms.net

VADYM ILKOV

MY FATHER IS MY MOTHER'S BROTHER

TATO - MAMYN BRAT

UKRAINE | 2018 | 76' | RUSSIAN, UKRAINIAN

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Vadym Ilkov

SOUND
Boris Peter, Andriy Rogachov

EDITING
Vadym Ilkov

PRODUCTION
Valentyn Vasyanovych (Studio Garmata Film), Darya Bassel

FILMOGRAPHY
2018 My Father is My Mother's Brother
2014 Waltz Alchevsk (mlf)

Tolik, artiste de la scène underground ukrainienne, élève sa nièce Katya, petite fille têtue qui a pris l'habitude de l'appeler papa. Sa mère, Anya, est à la fois au cœur du film et comme vouée à la marge, dérivant entre solitude et séjour en hôpital psychiatrique. Des scènes de la vie quotidienne et domestique aux séquences de performance scénique, le film semble flotter, comme un air d'une chanson de Tolik, comme le regard perdu d'Anya, tandis que la lumière blanche et douce créée par Vadym Ilkov–à qui l'on doit en tant que chef opérateur *Mariupolis*, (VdR, 2016)–baigne la vie du trio d'une beauté qui adoucit les tensions. Avec ce premier long métrage documentaire, il réalise un bouleversant portrait de famille, simple et délicat, révélant les liens qui unissent et les failles qui séparent. Attentif aux moments de creux, de silence, de solitude, mais aussi aux gestes de création – les jeux de Katya, les dessins, les tableaux, les chansons de Tolik – le film va chercher du côté du récit d'apprentissage aussi bien que du portrait d'artiste, et capte la fragile beauté d'une relation père-fille dans ce qu'elle a d'universel.

Tolik, ein Künstler der ukrainischen Underground-Szene, zieht seine Nichte Katya gross, ein eigensinniges Kind, das ihn Papa nennt. Ihre Mutter Anya steht im Mittelpunkt des Films, treibt jedoch zugleich, wie zu einem Leben am Rande verurteilt, zwischen Einsamkeit und Aufenthalten in der Psychiatrie. Zwischen Szenen aus dem alltäglichen, häuslichen Leben und szenisch ausgefeilten Sequenzen scheint der Film zu schweben, wie die Melodie eines Songs von Tolik, wie Anyas verlorener Blick, während das von Vadym Ilkov–der bei *Mariupolis* (VdR, 2016) Kamera führte–geschaffene weisse, sanfte Licht das Trio in eine Schönheit hüllt, die alle Spannungen lindert. Mit diesem Debütspielfilm gelingt ihm ein erschütterndes Familienporträt, schlicht und dezent, das die einenden Bande und die trennenden Kluften enthüllt. Aufmerksam verfolgt der Film Tiefpunkte, Momente der Stille und der Einsamkeit, aber auch kreative Gesten – Katyas Spiele, Toliks Zeichnungen, Gemälde und Lieder. Er ist Bildungsroman und Künstlerporträt zugleich und fängt die zerbrechliche Schönheit einer Vater-Tochter-Beziehung in all dem ein, was sie universell macht.

Tolik, an artist in the Ukrainian underground scene, is raising his niece Katya, a stubborn little girl who has taken to calling him Dad. Her mother, Anya, is both at the heart of the film and almost doomed to the fringes, adrift between solitude and stays in a psychiatric hospital. The film seems to float, like the melody of one of Tolik's songs, like Anya's blank gaze, between the daily and domestic scenes of life to sequences of stage performances, whereas the soft, white light created by Vadym Ilkov–to whom we owe, as director of photography, *Mariupolis*, (VdR, 2016)–bathes the trio's life in beauty that softens the tension. With this first feature-length documentary, he directs a moving family portrait, which is simple and delicate, revealing the ties that bring together and the flaws that separate. Attentive to moments of respite, silence and solitude, but also to gestures of creation–Katya's games, drawings, pictures, Tolik's songs–the film takes from a comming-of-age story as much as from an artist's portrait, and captures the fragile beauty of a father-daughter relationship in its universality.

CONTACT
Darya Bassel
+38 0939061342
daryabassel@gmail.com

ZHANG MENGQI

SELF-PORTRAIT: SPHINX IN 47 KM

ZI HUA XIANG: 47 GONG LI SI FEN KE SI

CHINA | 2018 | 94' | CHINESE REGIONAL DIALECT

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Zhang Mengqi

SOUND
Zhang Mengqi

EDITING
Zhang Mengqi

PRODUCTION
Wenguang Wu

FILMOGRAPHY
2018 Self-portrait: Sphinx in 47 KM
2016 Self-portrait: Birth in 47 KM

"Seulement le ...isme peut sauver la Chine". La pluie et le temps ont gommé une partie de cette phrase peinte sur la façade d'une maison dans un petit village de la campagne chinoise. La vieille dame qui y vit raconte face à la caméra l'histoire de son fils décédé et, à travers lui, un peu de l'histoire de son pays. Mais est-il possible de combler le vide laissé par le communisme dans la société chinoise ? Ce mot lui-même porte-t-il encore la même signification pour les différentes générations ? Au village, une petite fille de quatorze ans peint son interprétation lumineuse du paysage sur les murs : un énorme soleil rouge, un village au printemps, le Chaperon rouge et la sorcière se racontant leurs rêves. Un moyen possible, pour la génération à venir, de remplir un espace sémantique que le communisme laisse dépouillé derière lui. Zhang Mengqi livre le septième volet de sa série réalisée sur ce petit village à 47 km de Suizhou, prenant le vide comme point de départ d'une réflexion politique et cinématographique. Un regard personnel et attentif sur un territoire qui articule la mémoire d'une génération qui disparaît avec les espoirs d'une autre à venir.

«Nur der ...ismus kann China retten». Der Regen und die Zeit haben einen Teil dieses an die Wand eines Hauses in einem kleinen ländlichen Dorf in China gemalten Spruchs ausgelöscht. Die alte Dame, die dort lebt, erzählt vor der Kamera von ihrem verstorbenen Sohn und über ihn auch ein wenig von der Geschichte ihres Landes. Aber kann die Lücke gefüllt werden, die der Kommunismus in der chinesischen Gesellschaft hinterlassen hat? Hat das Wort an sich noch dieselbe Bedeutung für die verschiedenen Generationen? Im Dorf malt ein 14-jähriges Mädchen ihre strahlende Interpretation der Landschaft an die Mauern: eine riesige rote Sonne, ein Dorf im Frühling, Rotkäppchen und die Hexe, die die Träume tauschen. Für die nächste Generation eine mögliche Form der Füllung des semantischen Raums, den der Kommunismus hinterlässt. Zhang Mengqi präsentiert den siebten Teil seiner Serie über dieses kleine, 47 km von Suizhou entfernte Dorf, und bedient sich der Leere als Ausgangspunkt für eine politische und filmische Überlegung. Ein aufmerksamer, persönlicher Blick auf ein Gebiet, das die Erinnerungen einer verschwindenden Generation mit den Hoffnungen einer kommenden Generation verknüpft.

"Only ...ism can save China". Rain and time have erased part of this phrase painted on the façade of a house in a small village in the Chinese countryside. Facing the camera, the old woman who lives here tells the story of her deceased son and, through him, a little of her country's history. But is it possible to fill the gap left by communism in Chinese society? Does the word itself still hold the same meaning for the different generations? In the village, a small 14-year-old girl paints her bright interpretation of the landscape on the walls: an enormous red sun, a village in springtime, Little Red Riding Hood and the witch swapping their dreams. A possible way, for the coming generation, to fill this empty semantic space left behind by communism. Zhang Mengqi delivers the seventh part of the series made about this small village 47 km from Suizhou, taking the vacuum as the starting point for political and cinematographical reflection. A personal and attentive perspective on the territory, which articulates the memory of a disappearing generation and the hopes of the one to come.

CONTACT
Zhang Mengqi
+86 15811002364
mengqiz@foxmail.com

ELENA LÓPEZ RIERA

NEBOJŠA SLIJEPČEVIĆ

SRBENKA

CROATIA | 2018 | 72' | CROATIAN

WORLD PREMIERE

Durant l'hiver 1991, la Croatie se défend contre l'agression militaire de la Serbie voisine. Parmi les victimes innocentes de ce conflit, Aleksandra Zec, adolescente d'origine serbe, odieusement lynchée à Zagreb. Une génération après, alors que dans les écoles croates, les élèves serbes continuent d'être assimilés aux « ennemis » d'hier, Oliver Frljić adapte « l'affaire Zec » au théâtre, avec Nina, serbe, née en 2001, dans le rôle-titre. Devant la caméra de Nebojša Slijepčević, les répétitions avec la troupe se transforment en psychothérapie collective, entrecoupée par des plans sur une scène vide hantée par les récits personnels qui s'y déposent en voix-off. Par une savante mise en abyme du jeu/je des acteurs qui travaillent sur leur propre mémoire, mise à distance par le dispositif théâtral, *Srbenka* délimite un espace public susceptible de briser le cycle de la vengeance. Le film de Slijepčević constitue aussi une puissante réflexion sur une des fonctions possibles de l'art : assécher, mètre par mètre, le cloaque de haine alimenté par les entrepreneurs de la purification ethnique qui continuent de sévir aujourd'hui.

Im Winter 1991 verteidigt sich Kroatien gegen die vom benachbarten Serbien ausgehende militärische Aggression. Zu den unschuldigen Opfern dieses Konflikts zählt Aleksandra Zec, eine in Zagreb grauenvoll gelynchte Jugendliche serbischer Herkunft. Eine Generation später – noch immer werden die serbischen Schüler den «Feinden» von gestern gleichgestellt – inszeniert Oliver Frljić «den Fall Zec» als Theaterstück mit der 2001 geborenen Serbin Nina in der Hauptrolle. Vor der Kamera Nebojša Slijepčevićs werden die Proben der Truppe zu einer kollektiven Psychotherapie, unterbrochen von Bildern der leeren, von persönlichen Erzählungen aus dem Off verfolgten Bühne. Durch eine geschickte Abimisierung des Spiels und des Ichs der Schauspieler, die an ihrer eigenen Erinnerung arbeiten, und den vom Theater geschaffenen Abstand umgrenzt *Srbenka* einen öffentlichen Raum, der den Kreislauf der Rache unterbrechen könnte. Slijepčevićs Film ist aber auch eine eindringliche Befassung mit einer der möglichen Funktionen der Kunst: Meter für Meter die Kloake des Hasses trockenlegen, die von den Betreibern der ethnischen Säuberung gespeist wird, die auch weiter ihr Unwesen treiben.

During the winter of 1991, Croatia defended itself against the military aggression of neighbouring Serbia. Among the innocent victims of this conflict was Aleksandra Zec, a teenager of Serbian origin, who was hatefully lynched in Zagreb. A generation later, while in Croatian schools, Serbian pupils continue to be taken for the "enemies" of yesterday, Oliver Frljić adapts "the Zec affair" at the theatre, with Nina, a Serbian, born in 2001, in the title role. In front of Nebojša Slijepčević's camera, the troupe's rehearsals turn into collective psychotherapy, interspersed by shots of an empty stage haunted by personal accounts that build up in voiceover. Through skilful metatheatre that involves both the troupe's acting and sense of self as they work on their own memories, distanced by the theatrical device, *Srbenka* delineates a public space likely to break the cycle of vengeance. Slijepčević's film also constitutes a powerful reflection on one of the possible functions of art: to dry out, metre by metre, the cesspool of hatred fed by the entrepreneurs of ethnic cleansing who continue to act today.

SCREENPLAY
Nebojša Slijepčević

PHOTOGRAPHY
Nebojša Slijepčević,
Bojan Mrdjenović

EDITING
Tomislav Stojanović

PRODUCTION
Vanja Jambrović (Restart),
Rea Rajčić, Tibor Keser

FILMOGRAPHY
2018 Srbenka
2016 Something About Life (sf)
2013 Gangster of Love
2012 Real Man's Film (sf)
2007 In 4 Years (sf)
2000 Of Cows and People (sf)

CONTACT
Rea Rajčić
+385 915021205
r.rajcic@gmail.com

EMMANUEL CHICON

LUCA MAGI

STORIES OF THE HALF-LIGHT

STORIE DEL DORMIVEGLIA

ITALY | 2018 | 68' | ITALIAN

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Andrea Vaccari, Luca Magi

EDITING
Jaime Palomo Couside

MUSIC
Simonluca Laitempergher

PRODUCTION
Claudio Giapponesi (Kiné)

FILMOGRAPHY
2018 Stories of the Half-Light
2012 Anita (mlf)

En italien, « dormiveglia » désigne cet état flou entre l'éveil et le sommeil, dans lequel il est difficile de distinguer le rêve de la réalité. Dans la périphérie d'une ville italienne, des personnes sans-abris sont accueillies dans un centre de nuit. Rostoom est un lieu suspendu : entre ses murs, il n'y a pas d'espace, pas de temps. La nuit, près d'un feu ou sous de faibles lumières électriques, les voix de ceux qui veillent se confient à la caméra de Luca Magi, dans un exercice d'intimité extrême où la parole devient une forme de rêverie fantomatique propre à la « dormiveglia ». Un chant polyphonique qui rythme l'attente de ces individus privés d'avenir. *Stories of the Half-Light* est un film profondément politique, qui regarde avec une dignité militante ceux qui sont habituellement représentés comme de maigres silhouettes; des gens sans corps, des gens sans noms. Ces hommes et ces femmes se réapproprient ici un territoire qui seul leur appartient : celui des rêves.

Auf Italienisch bezeichnet «dormiveglia» den diffusen Zustand zwischen Wachen und Schlafen, in dem die Unterscheidung von Traum und Wirklichkeit schwierig ist. Im Randgebiet einer italienischen Stadt werden Wohnungslose in einer Nachtunterkunft aufgenommen. Rostoom ist ein schwebender Ort: In seinen Mauern gibt es weder Zeit noch Raum. Nachts vertrauen sich an einem Feuer oder im schwachen Kunstlicht die Stimmen der Wachenden unter Bedingungen der extremen Nähe, die das Wort zu einer Form des dem «dormiveglia» eigenen geisterhaften Traums werden lassen, Luca Magis Kamera an. Ein polyphoner Gesang, der dem Warten dieser einer Zukunft beraubten Menschen den Rhythmus gibt. *Stories of the Half-Light* ist ein zutiefst politischer Film, der diejenigen, die üblicherweise als magere Silhouetten, körperlose Menschen ohne Namen, dargestellt werden, mit militanter Würde erfasst. Diese Männer und Frauen erobern sich ein Territorium zurück, das allein ihnen gehört: Den Traum.

In Italian, "dormiveglia" designates that blurred state between wakefulness and sleep, in which it is difficult to distinguish dreams from reality. On the outskirts of an Italian town, homeless people are looked after at a night shelter. Rostoom is a suspended place: between its walls, there is no space, no time. At night, around a fire or beneath weak electric lights, the voices of those who keep watch confide in Luca Magi's camera, in an exercise of extreme intimacy where words become a form of ghostly reverie specific to "dormiveglia". A polyphonic chant that gives a rhythm to the waiting of these individuals deprived of a future. *Stories of the Half-Light* is a profoundly political film which, with militant dignity, looks at those who are habitually represented like skinny silhouettes, people without bodies or without names. Here, these men and women finally conquer a territory that belongs to them alone: that of dreams.

CONTACT
Claudio Giapponesi
Kiné
+39 3315701223
claudio@kine.it

ELENA LÓPEZ RIERA

MARIA AUGUSTA RAMOS

THE TRIAL

O PROCESSO

BRAZIL, NETHERLANDS, GERMANY | 2018 | 139' | PORTUGUESE

INTERNATIONAL PREMIERE

Le processus de destitution de Dilma Rousseff a été initié par le président de la Chambre basse du parlement brésilien Eduardo Cunha, accusé d'avoir empoché au moins 40 millions de dollars dans l'affaire de la société pétrolière d'Etat Petrobras. Cunha, avec l'aide de Michel Temer, actuel président du Brésil, a lancé la procédure de destitution après que les alliés du gouvernement ont pris la décision de ne pas empêcher l'enquête au comité d'éthique parlementaire qui allait révéler cette fraude. Pour cette raison, Cunha a accusé Roussef d'être impliquée dans une affaire de corruption. La première accusation visait des retards de transfert de ressources vers des banques publiques, la seconde des décrets budgétaires. Dilma Rousseff, fille d'un immigré bulgare, a été la première femme élue démocratiquement à la présidence brésilienne. Emprisonnée et torturée de 1970 à 1972 sous la dictature militaire, elle est devenue le symbole de la quête de démocratie des Brésiliens. Maria Augusta Ramos filme le procès qui a mené à sa destitution avec une puissante énergie qui rappelle les meilleurs thrillers politiques des années 1970.

Das Amtsenthebungsverfahren von Präsidentin Dilma Rousseff wurde durch den ehemaligen Sprecher des Unterhauses Eduardo Cunha ausgelöst, der angeklagt wird, im Zusammenhang mit dem Petrobras-Korruptionsskandal mindestens 40 Mio. US-Dollar Schmiergelder angenommen zu haben. Cunha betrieb mit Unterstützung von Michel Temer, dem heutigen brasilianischen Präsidenten, das Amtsenthebungsverfahren, nachdem bekannt wurde, dass Verbündete aus der Regierung die Untersuchungen des Ethikausschusses nicht verhindern würden, die zu seiner Absetzung führen könnten. Darum beschuldigte Cunha Rousseff, an Korruptionsvorgängen beteiligt gewesen zu sein. Der erste Anklagepunkt betraf Verzögerungen bei der Überweisung von Ressourcen auf öffentliche Banken, der Zweite Verordnungen in Bezug auf das Budget. Dilma Rousseff, Tochter eines bulgarischen Einwanderers, war die erste Frau, die demokratisch zur Präsidentin Brasiliens gewählt wurde. Von 1970 bis 1972 unter der Militärdiktatur inhaftiert und gefoltert, wurde sie zu einem Symbol des Demokratiestrebens des brasilianischen Volks. Maria Augusta Ramos filmt das Verfahren, das zu Rousseffs Amtsenthebung führte, mit einer Energie, die einige der besten Polit-Thriller der 1970er Jahre in Erinnerung ruft.

The impeachment process of President Dilma Rousseff was kickstarted by the speaker of Brazil's lower house of Congress, Eduardo Cunha, charged for pocketing at least 40 million dollars in a plot at the state-owned oil company Petrobras. Cunha, with the help of Michel Temer, acting president of Brazil, started the impeachment process after the decision made by government allies that they would not prevent investigations in the Congressional ethics committee that could lead to his ousting. Therefore, Cunha accused Rousseff of being involved in corrupted arrangements. The first charge was based on delays in transferring resources to public banks. The second was about budgetary decrees. Dilma Rousseff, daughter of a Bulgarian immigrant, was the first woman democratically elected to hold the Brazilian presidency. Jailed and tortured from 1970 to 1972 under the military dictatorship, she has become a symbol for the quest of democracy of the Brazilian people. Maria Augusta Ramos films the trial that led to her impeachment with a powerful energy that recalls the very best political thrillers of the seventies.

SCREENPLAY
Maria Augusta Ramos

PHOTOGRAPHY
Alan Schvarsberg

SOUND
Marta Lopes

EDITING
Karen Akerman

PRODUCTION
Maria Augusta Ramos
(Nofoco Filmes Produções Cinematográficas)

FILMOGRAPHY
2018 The Trial
2016 Target
2015 Future June
2015 Drought
2013 Hill of Pleasures
2011 Unexpected (mlf)
2007 Behave

CONTACT
Maria Augusta Ramos
+55 2556-2313
nofocofilmes@gmail.com

GIONA A. NAZZARO

ALEXANDER HICK

THINKING LIKE A MOUNTAIN

COLOMBIA, GERMANY | 2018 | 93' | CHIBCHA, SPANISH, GERMAN

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Immanuel Hick

EDITING
Julian Sarmiento

MUSIC
Christian Castagno

PRODUCTION
Alexander Hick (Flipping the coin Films); Manya Lutz Moneim (HFF – Hochschule für Fernsehen und Film – München)

FILMOGRAPHY
2018 Thinking Like a Mountain
2015 Scorched Water
2012 San Agustin, Low Tide in The Plastic Sea

Sur les pentes montagneuses de la Sierra Nevada de Santa Marta, au Nord de la Colombie, une communauté indigène lutte. Les Arhuaco sont les gardiens de la forêt et des sommets de roche et de glace, comme du fragile équilibre naturel de leur environnement. Depuis des décennies, le petit groupe se bat pour préserver son mode de vie traditionnel menacé par le conflit armé colombien, l'exploitation minière dans les Andes, ou encore les changements climatiques qui modifient leur territoire. De cette nature, ils puisent cependant une spiritualité préservée et singulière, dont Alexander Hick s'inspire pour le montage de son film. Il construit une circulation propre à l'univers de ces hommes vêtus de blanc dans un double mouvement. C'est un voyage dans l'espace et dans le temps : des rives du Pacifique aux étoiles qui éclairent les nuits des glaciers, de la rencontre avec les premiers blancs, colonisateurs, aux retours des guerriers suite au dépôt des armes par les FARC. Une petite cosmogonie propre à ce territoire se dessine au fur et à mesure de ce film dans lequel nous nous laissons volontiers guider.

An den Berghängen der Sierra Nevada de Santa Marta im Norden Kolumbiens kämpft eine indigene Gemeinschaft. Die Arhuacos wachen über den Wald, die Gipfel aus Fels und Eis und das empfindliche natürliche Gleichgewicht ihrer Umwelt. Die kleine Gruppe kämpft seit Jahrzehnten für den Schutz ihrer traditionellen Lebensweise, die von dem bewaffneten Konflikt in Kolumbien, dem Bergbau in den Anden und auch dem Klimawandel bedroht ist, die alle zusammen ihr Territorium verändern. Und doch schöpfen sie aus dieser Natur eine einzigartige, intakt gebliebene Spiritualität, an die sich Alexander Hicks für den Schnitt seines Films anlehnt. In einer Doppelbewegung bildet er eine Zirkulation heraus, die der Welt dieser weiss gekleideten Menschen eigen ist. Wir erleben eine Reise durch Zeit und Raum: Von der Pazifikküste hoch in die Sterne, die Licht in die Nächte auf den Gletschern bringen, über die Begegnung mit den als Kolonisten gekommenen ersten Weissen und die Rückkehr der Krieger, nachdem die FARC die Waffen niedergelegt haben. Nach und nach bildet sich eine kleine Kosmogonie dieses Gebiets heraus, in die einzutauchen eine Freude ist.

On the mountainous slopes of the Sierra Nevada of Santa Marta, in the North of Colombia, an indigenous community struggles. The Arhuaco are the guardians of the forest and the summits of rock and ice, the fragile natural balance of their environment. The small group has been fighting for decades to preserve its traditional way of life, which is threatened by the Colombian armed conflict, mining operations in the Andes, and climate change, which is modifying their territory. However, they draw from this nature a preserved and singular spirituality from which Alexander Hick takes inspiration for the montage of his film. In dual motion, he constructs a flow that is specific to the world of these men dressed in white. It is a voyage through space and time: from the shores of the Pacific to the stars that light up the nights on the glaciers, from the encounter with the first colonising white men to the return of the warriors following FARC's laying-down of arms. A small cosmogony specific to this territory is progressively drawn out through the film and we willingly allow ourselves to be guided through it.

CONTACT
Alexander Hick
Flipping the coin Films
+49 1779632983
hick.alexander@gmail.com
www.flippingthecoin.de

MADELINE ROBERT

ADINA PINTILIE

TOUCH ME NOT

ROMANIA, GERMANY, CZECH REPUBLIC, BULGARIA, FRANCE | 2018 | 125' | ENGLISH, GERMAN

INTERNATIONAL PREMIERE

« Dis-moi comment tu m'as aimé, pour que je sache comment aimer. » La capacité ou l'incapacité à toucher et à être touché est viscéralement influencée et liée à notre propre histoire et à notre passé familial. *Touch Me Not* explore l'intimité et la sexualité, l'amour de soi et des autres à travers des expériences singulières, dans un film à la frontière fluide entre réalité et fiction. Une recherche artistique définie et développée à travers la relation respectueuse et empathique que semble avoir tissée Adina Pintille avec les personnages du film. Certains sont acteurs, d'autres non. Il n'est pas nécessaire de savoir s'ils jouent un rôle ou s'ils sont eux-mêmes. On suppose qu'ils ont tous profondément compris, peu importe de quelle façon, les enjeux de cette expérience. Un film assurément perturbant, qui nous interroge de manière extrêmement fértile, et amenant le spectateur avec délicatesse, une fois embarqué dans ce voyage, à redéfinir son regard et à l'ouvrir à de nouveaux possibles. Comme pour les personnages de ce film, il s'agit peut-être de vaincre de vieux schémas pour s'en libérer, que ce soit pour un instant ou pour plus longtemps.

«Erzähl mir, wie du mich geliebt hast, damit ich verstehe, wie man liebt.» Die (Un-)Fähigkeit, zu berühren und berührt zu werden wird grundlegend von unserer Geschichte und der unserer Familie beeinflusst und ist mit ihr verbunden. Durch einzigartige Erfahrungen versucht *Touch Me Not*, Intimität und Sexualität, Selbstliebe und die Liebe zu anderen zu erforschen, in einem Film an der fliessenden Grenze zwischen Realität und Fiktion. Eine künstlerische Studie, die in der zutiefst respektvoll und empathisch wirkenden Beziehung zwischen Adina Pintille und ihren Charakteren definiert ist und sich auf dieser Beziehung entwickelt. Manche sind Schauspieler, manche nicht. Wir müssen nicht wissen, ob sie eine Rolle oder sich selbst spielen, und können definitiv davon ausgehen, dass sie alle, bis zu einem gewissen Grad, genau verstehen, womit sie sich auseinandersetzen müssen. *Touch Me Not* ist zweifellos ein aufwühlender und auf die denkbar fruchtbarste Weise anspruchsvoller Film, weil er den Zuschauer, nachdem dieser die Reise begonnen hat, feinfühlig dazu bringt, seinen Blick neu auszurichten und sich für neue Potenziale zu öffnen. Ähnlich wie die Protagonisten geht es vielleicht darum, alte Muster zu überwinden und sich freizumachen, egal, für wie lange.

"Tell me how you loved me, so I understand how to love." The (in)ability to touch and be touched is profoundly influenced by –and related to– one's own history and family past. *Touch Me Not* aims to explore intimacy and sexuality, love for oneself and the others through singular experiences, in a film existing on the fluid border between reality and fiction. An artistic research that is defined and developed in what seems like the most respectful and empathic relation between Adina Pintille and her characters. Some are actors, some are not. We do not need to know whether they actually play a role or themselves, and can definitely assume that they all, to a certain extent, deeply understand what they have to deal with. Certainly a disturbing film, *Touch Me Not* is challenging in the most fertile way one can imagine, in that it subtly leads the viewer, once embarked on this journey, to slowly reshape their gaze and welcome new potentials. Just as for the protagonists, it is perhaps about overcoming old patterns and freeing oneself, no matter for how long.

SCREENPLAY
Adina Pintilie

PHOTOGRAPHY
George Chiper-Lillemark

EDITING
Adina Pintilie

MUSIC
Ivo Paunov

PRODUCTION
Bianca Oana (Manekino Film), Philippe Avril (Les Films de l'Etranger), Benny Drechsel (Rohfilm), Martichka Bozhilova (Agitprop), Radovan Sibrt (Pink Productions)

FILMOGRAPHY
2018 Touch Me Not
2013 Diary #2 (sf)
2010 Oxygen (mlf)
2008 Sandpit #186 (sf)
2007 Don't Get Me Wrong (mlf)

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

EMILIE BUJÈS

COMPÉTITION BURNING LIGHTS

UNE COMPÉTITION INTERNATIONALE DÉDIÉE AUX NOUVEAUX VOCABULAIRES ET ÉCRITURES, À LA RECHERCHE ET À L'EXPÉRIMENTATION NARRATIVE ET FORMELLE (LONGS ET MOYENS MÉTRAGES).

EIN INTERNATIONALER WETTBEWERB, DER DEN NEUEN WORTSCHÄTZEN UND AUSDRUCKSFORMEN, DEM ERFORSCHEN UND ERZÄHLERISCHEN EXPERIMENTIEREN GEWIDMET IST (LANGFILME UND MITTELLANGE FILME).

AN INTERNATIONAL COMPETITION DEDICATED TO NEW VOCABULARIES AND EXPRESSIONS, TO RESEARCH AND TO NARRATIVE AND FORMAL EXPERIMENTATION (MEDIUM LENGTH AND FEATURE FILMS).

MLADEN KOVAČEVIĆ

4 YEARS IN 10 MINUTES

4 GODINE U 10 MINUTA

SERBIA | 2018 | 63' | ENGLISH, SERBIAN, NEPALI

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY
Mladen Kovačević

SOUND
Jakov Munizaba

EDITING
Jelena Maksimović

PRODUCTION
Iva Plemić (Horopter Film Production)

FILMOGRAPHY
2018 Beginnings (in production)
2018 Merry Christmas, Yiwu (in production)
2018 4 years in 10 minutes
2016 Wall of Death, and All That
2013 Unplugged (mlf)

Sur de mystérieuses cassettes oubliées ou laissées pour compte depuis dix-sept ans, un matériau filmique troublant se révèle. Associées aux extraits d'un journal rédigé par le protagoniste se tenant derrière la caméra, les images traduisent une expérience intime singulière et transformatrice. Après *Unplugged* (VdR, 2013), qui décrivait l'art de la musique jouée avec des feuilles d'arbres, et *Wall of the Death, and All That* (VdR, 2016) qui brossait le portrait d'un groupe de forains et de leur rapport au « mur de la mort » (sur lequel on roule à l'horizontal et à moto), Mladen Kovačević s'empare dans *4 Years in 10 Minutes* de séquences retraçant une expédition serbe sur le Mont Everest. Des images d'un autre temps, tournées dans des paysages mystiques quasi extraterrestres, qui rendent compte de personnages énigmatiques et de circonstances périlleuses, du suspense de la confrontation aux véritables limites des capacités humaines. Un film d'aventure, aussi rigoureux que mélancolique, reposant sur un montage habile.

Auf mysteriösen, seit 17 Jahren vergessenen oder zurückgelassenen Kassetten wird verwirrendes filmisches Material gefunden. Die mit den Auszügen aus einem von dem kameraführenden Protagonisten geschriebenen Tagebuch verknüpften Bilder bringen eine einzigartige und transformative persönliche Erfahrung zum Ausdruck. Nach *Unplugged* (VdR, 2013), der die Kunst, mit den Blättern von Bäumen Musik zu machen beschrieb, und *Wall of the Death, and All That* (VdR, 2016), der eine Gruppe Schausteller und ihr Verhältnis zur «Todesmauer» (auf der man waagerecht mit einem Motorrad fährt) darstellte, greift Mladen Kovačević in seinem Film *4 Years in 10 Minutes* Bildfolgen über eine serbische Expedition auf den Mount Everest auf. In mystischen, ausserirdisch anmutenden Landschaften aufgenommene Bilder aus einer anderen Zeit, die von rätselhaften Personen und heiklen Umständen berichten, von der Spannung der Konfrontation mit den wahren Grenzen der menschlichen Kräfte. Ein ebenso unerbittlicher wie melancholischer Abenteuerfilm, der auf einem geschickten Schnitt ruht.

On mysterious cassettes forgotten or left behind for 17 years, a disturbing filmic material is revealed. Accompanied by the extracts of a diary written by the protagonist standing behind the camera, the images translate into a singular and transformative intimate experience. After *Unplugged* (VdR, 2013), which described the art of music played with tree leaves, and *Wall of the Death, and All That* (VdR, 2016), which drew the portrait of a group of fairground people and their relationship with the "wall of death" (on which one rides horizontally on a motorbike), with *4 Years in 10 Minutes*, Mladen Kovačević constructs a film using sequences retracing a Serbian expedition to Mount Everest. Images from another time, shot in the almost alien, mystical landscapes reveal enigmatic characters and perilous circumstances and the suspense of confrontation to the real limits of human capabilities. An adventure film, as rigorous as it is melancholic, based on skilful editing.

CONTACT
Mladen Kovačević
Horopter Film Production
mladen.kovacevic@horopter.rs
www.horopter.rs

EMILIE BUJÈS

EMMANUELLE ANTILLE

A BRIGHT LIGHT - KAREN AND THE PROCESS

SWITZERLAND | 2018 | 93' | ENGLISH, FRENCH

WORLD PREMIERE

Karen Dalton est une figure majeure et pourtant méconnue de la musique folk américaine. Auréolée d'un bref succès dans la scène du Greenwich Village new-yorkais, elle est alors portée aux nues par des musiciens tel que Bob Dylan. Mais Dalton n'était pas faite pour les conventions de l'industrie : musicienne prodigieuse, elle était surtout une femme libre qui a choisi de vivre dans les marges. Elle a connu la tristesse profonde, le chagrin d'amour, la solitude, et sa voix brisée reflète cette douleur dans une musique déchirante.
Entre journal intime et biopic, l'artiste Emmanuelle Antille entreprend un long voyage, à travers les Etats-Unis, sur les traces de cette star maudite, pour mieux questionner son propre processus créatif. Où se situe la frontière qui sépare la création de la vie intime ? Pour la réalisatrice qui explore la limite entre le réel et l'onirique, Dalton prend ici les contours d'une apparition fantomatique. *A Bright Light - Karen and the Process* est peut-être plus une histoire de doubles qu'un film sur la vie d'une autre. Ici, le cinéma devient un dialogue possible avec soi-même. Une faible lumière. Un éclat.

Karen Dalton ist eine ebenso wichtige wie verkannte Figur der amerikanischen Folkmusik. In der Szene des New Yorker Greenwich Village genoss sie eine kurze Zeit des Erfolgs und wurde von Musikern wie Bob Dylan bewundert. Aber für die Konventionen des Musikgeschäfts war sie nicht geschaffen: Die begnadete Musikerin war vor allem eine freie Frau, die ein Leben in den Randbereichen gewählt hat. Tiefe Traurigkeit, Liebeskummer und Einsamkeit haben ihr Leben berührt, und ihre bebende Stimme bringt diesen Schmerz in einer herzzerreissenden Musik zum Ausdruck. Die Künstlerin Emmanuelle Antille unternimmt eine lange Reise – halb Tagebuch, halb Biopic – durch die USA auf den Spuren des verwunschenen Stars, um ihren eigenen Schaffensprozess besser zu begreifen. Wo endet das künstlerische Schaffen, wo beginnt die Privatsphäre? Für die Regisseurin, die hier die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit sondiert, nimmt Dalton eine geisterhafte Gestalt an. Möglicherweise ist *A Bright Light - Karen and the Process* weniger ein Film über das Leben einer Anderen, als vielmehr eine Geschichte von Doppelgängern. Das Kino wird zu einem möglichen Dialog mit sich selbst. Ein schwaches Licht. Ein Strahlen.

Karen Dalton was a major and yet little known figure in American folk music. Crowned with a brief success on New York's Greenwich Village scene, she was then acclaimed by musicians like Bob Dylan. But Dalton was not made for the conventions of the industry: a prodigious musician, she was first and foremost a free woman who decided to go and live on the fringes. She experienced profound sadness, heartache, solitude, and her broken voice reflects this pain in heart-breaking music. Between biopic and diary, the artist Emmanuelle Antille undertakes a long voyage across the United States on the traces of this cursed star, in order to better question her own creative process. Where is the boundary that separates creation from private life? For the director who is exploring the limit between the real and the dream-like, Dalton here takes on the outlines of a ghostly apparition. *A Bright Light - Karen and the Process* is perhaps more a story of dead ringers than a film on the life of another. Here, film becomes a possible dialogue with oneself. A feeble light. A sparkle.

SCREENPLAY
Emmanuelle Antille

PHOTOGRAPHY
Carmen Jaquier

SOUND
Franco Piscopo, Malika Pellicioli

EDITING
Emmanuelle Antille, Emilie Morier, Laurence Vaes

PRODUCTION
Luc Peter (Intermezzo Films); Emmanuelle Antille (Rubis Films); RTS

FILMOGRAPHY
2018 A Bright Light - Karen and the Process
2005 Rollow
2012 Avanti

CONTACT
Luc Peter
Intermezzo Films
+41 227414747
luc@intermezzofilms.ch

ELENA LÓPEZ RIERA

BEN NEUFELD

AW • RAH • NYOOSH

[ARANYOS]

UNITED STATES, UKRAINE, POLAND, GERMANY | 2018 | 71' | ENGLISH

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY
Ben Neufeld

PHOTOGRAPHY
Kevin Berriz

SOUND
Aidan Reynolds, Pin-Hua Chen

EDITING
Ben Neufeld

PRODUCTION
Maggie Corona-Goldstein (Hello Benjamin Films), Ben Neufeld, Solomon Turner

FILMOGRAPHY
2017 aw • rah • nyoosh
2016 Rhythms (sf)
2016 The Deaf Lumberjack, The Blind Potboiler (sf)
2015 Dictational Memory (mlf)
2014 Function, Memory, Capital (sf)
2012 The End of Irony (sf)
2012 Collaboration (sf)
2009 Castaway pt. 2 (sf)
2009 The Apathetic Aesthetic (sf)
2008 Cat Eat Rat, Dog Eat Cat (sf)

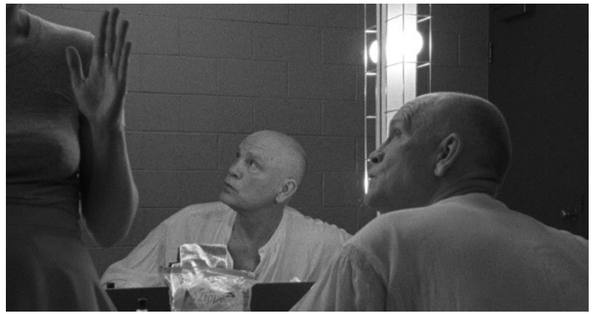
Où se trouve la frontière entre réalité et fiction ? Entre documentaire et reconstitution ? Obsédé par le journal écrit par sa grand-mère quand elle était affectée à l'usine de munitions d'un camp de travail pendant la Seconde Guerre mondiale, un jeune réalisateur interroge son père dans un style documentaire très direct. Alors que l'histoire se déroule d'une façon trompeuse, les places du narrateur et du cinéaste (et du spectateur) évoluent en tentant de s'adapter aux ambiguïtés éthiques complexes et énigmatiques imposées sans relâche par le récit. Avec audace, le réalisateur remet son père et lui-même dans une situation complexe pour essayer d'imaginer quels auraient pu être leurs choix dans une telle épreuve. En brouillant toutes les limites possibles entre mémoire, documentaire, cinéma et théâtre, le réalisateur Ben Neufeld crée une expérience cinématographique captivante et toujours stimulante qui remet en question d'une manière totalement nouvelle toutes les notions préconçues de ce que l'on appelle le genre documentaire et de la représentation de la vérité en images.

Was sind die Grenzen zwischen Realität und Fiktion? Zwischen Dokumentarfilm und Nachspielen? Ein junger Filmemacher, den das Tagebuch umtreibt, das seine Grossmutter als Zwangsarbeiterin in einer Munitionsfabrik im Zweiten Weltkrieg verfasste, interviewt seinen Vater auf sehr direkte, dokumentarische Weise. Während deutlich wird, dass die Geschichte eine Vielzahl verwirrender Elemente birgt, ändern sich die Perspektiven des Erzählers und des Filmemachers (und des Zuschauers), und beide versuchen, aus den komplexen ethischen Zweideutigkeiten dieser Geschichte schlau zu werden. Der Filmemacher beschliesst, sich selbst und seinen Vater in einer komplexen Situation zu versetzen um herauszufinden, wie sie unter diesen furchtbaren Bedingungen selbst hätten handeln können oder müssen. Regisseur Ben Neufeld verwischt alle erdenklichen Grenzen zwischen Erinnerung, Dokumentarfilm, Kino und Theater und lässt eine fesselnde Kinoerfahrung entstehen, die auf nie gesehene Weise alle vorgefassten Meinungen über das sogenannte Doku-Kino und die Darstellung der Wahrheit anhand von Bildern auf den Kopf stellt.

What are the boundaries between reality and fiction? Between documentary and re-enactment? Obsessed by his grandmother's diary written while she was in an ammunitions factory in a labour camp during the Second World War, a young filmmaker interviews his father in a very straightforward documentary fashion. But as the story unfolds in a very deceptive way, the place between narrator and filmmaker (and viewer...) shifts and both try to come terms with the complexities and unknowable ethical ambiguities that the story so restlessly throws at them. Audaciously, the filmmaker puts his father and himself in a complex situation, trying to imagine what their choices could or would have been had they had to endure the same ordeals. Blurring all the possible limitations between memory, documentary, cinema and theatre, director Ben Neufeld creates an engaging and always stimulating cinematic experience that challenges in previous unseen ways all preconceived notions about so called documentary cinema and the representation of truth through images.

CONTACT
Morgan Sears-Williams
CFMDC
+1 4165880725
bookings@cfmdc.org
www.cfmdc.org

GIONA A. NAZZARO



LUISE DONSCHEN

CASANOVA GENE

CASANOVAGEN

GERMANY | 2018 | 67' | GERMAN, ENGLISH

INTERNATIONAL PREMIERE

L'esprit de Casanova, légendaire aventurier et séducteur vénitien, hante cette joyeuse enquête philosophique sur la complexité du genre, de l'identité et de la sexualité. Que se passe-t-il dans nos yeux et dans notre regard lorsque l'on désire ? Le désir est-il (encore) un outil permettant de repenser le monde et nos relations personnelles et sociales ? En quoi consistent exactement les politiques du désir ? John Malkovich, dans une pièce sur Casanova, entrecroise une maîtresse SM et son esclave tandis que des images de la Vierge et d'un diamant mandarin en cage créent une mosaïque de contradictions fascinante. Un film sur les nombreux mystères et innombrables politiques de la séduction. Quelle chimie s'opère dans nos yeux, nos esprits, nos désirs et finalement les images de l'autre, qui invite sans cesse les êtres humains à redéfinir les frontières de la liberté sexuelle ? Un essai drôle, ironique et visuellement réussi sur les lois de l'attraction. Un manuel amusant et anarchique pour échapper aux limites binaires de l'imagination et aux prescriptions du patriarcat. Les glissements progressifs du plaisir, en effet.

Der Geist des legendären venezianischen Lebemanns Casanova spukt durch diese philosophische, verspielte Untersuchung der Komplexität von Gender, Identität und Sexualität. Was geschieht mit unseren Augen und unserem Blick, wenn wir begehren? Ist Begehren (immer noch) ein Mittel, die Welt und unsere persönlichen und sozialen Beziehungen neu zu formen? Und was genau ist die Politik des Begehrens? Um das zu ergründen, wird John Malkovich in einem Stück über Casanova mit einer SM-Mistress und ihrem Sklaven überschnitten, während Bilder der Jungfrau und eines Zebrafinken ein faszinierendes Mosaik an Widersprüchen entstehen lassen. Ein Film über die vielen Geheimnisse und abertausend Strategien der Verführung(en). Welche Chemie ist in unseren Augen, unserem Geist, unserem Begehren und letztlich auch in unserem Bild des Anderen am Werk, die Menschen permanent dazu bewegt, neue Grenzen der sexuellen Freiheit auszuloten? Ein lustiges, ironisches und optisch vollendetes Essay über die Gesetze der Anziehungskraft. Ein amüsantes und anarchistisches Handbuch, um den Grenzen der binären Vorstellungswelt und den Vorschriften des Patriarchats zu entkommen. Das beständinge Gleiten der Begierde, in der Tat.

The spirit of Casanova, the legendary venetian adventurer, and ladies' man, haunts this philosophical and playful enquiry about the complexities of gender, identity, and sexuality. What happens to our eyes and to our gaze when we desire? Is desire (still) a tool to reshape the world and our personal and social relationships? And what exactly are the politics of desire? Thus, John Malkovich in a play about Casanova is interfaced with an SM mistress and her slave while images of the Virgin and a zebra finch in cage create a fascinating mosaic of contradictions. A film about the many mysteries and the thousand-fold politics of seduction(s). What is the chemistry at work inside our eyes, minds, desire(s) and ultimately our image(s) of the other that pushes constantly human beings to explore new boundaries of sexual freedom? A funny, ironic, and visually accomplished essay about the laws of attraction. An amusing and anarchistic manual to escape the limitations of the binary imagination and the prescriptions of patriarchy. Gliding of pleasures, indeed.

PHOTOGRAPHY
Helena Wittmann

SOUND
Louis Fried

EDITING
Luise Donschen

MUSIC
Erik Manouz

PRODUCTION
Luise Donschen

FILMOGRAPHY
2018 Casanova Gene
2012 Give Me Back My Own Picture Perfect memory! (sf)
2005 Between the Borders (sf)

CONTACT
Luise Donschen
+49 1709126730
luisedonschen@posteo.de

GIONA A. NAZZARO

ARTEM IURCHENKO

CURSED DAYS

LES JOURS MAUDITS

FRANCE, UKRAINE | 2018 | 72' | UKRAINIAN, FRENCH

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY
Artem Iurchenko

PHOTOGRAPHY
Artem Iurchenko

EDITING
Charlotte Tourrès

PRODUCTION
Carine Chichkowsky (Survivance),
Carine Ruszniewski (De Films en aiguille)

FILMOGRAPHY
2018 Cursed Days
2014 Passés composés (mlf)
2014 Atelier #5 (sf)
2013 Pustinki-Hlinitzi

2014, en Ukraine. Au centre-ville de Kiev, dans l'espace clos d'un atelier de gravure, quelques élèves viennent consulter le Maître. Protégé du monde extérieur, Vladimir y prodigue l'enseignement de la précision du trait, entre deux tasses de café. Le temps y semble suspendu, alors que des bribes d'un présent animé y pénètrent : les sons et les images de la révolution qui gronde sur la place Maïdan arrivent jusque-là, contre la volonté de Vladimir, réticent à reconnaître l'influence de l'Histoire de son pays sur sa vie comme sur son œuvre. Et pourtant, sous la finesse du trait de son crayon, c'est toute la violence du passé, de l'actualité et peut-être déjà d'une guerre future, qui explose. Artem Iurchenko a lui aussi étudié dans cet atelier comme élève de Vladimir. Y revenir avec sa caméra c'est pour lui créer une brèche, ouvrir la porte, amorcer un mouvement. Il circule entre l'intérieur et l'extérieur, du décor figé de l'atelier, hanté par les natures mortes, à la scène sans cesse reconstruite des barricades de la place, puis du départ de ses conscrits vers le Donbass.

2014, Ukraine. Im Zentrum von Kiew suchen einige Lehrlinge in der Abgeschiedenheit eines Gravur-Ateliers den Rat des Meisters. Geschützt vor der Aussenwelt, lehrt Wladimir zwischen zwei Tassen Kaffee, wie genaue Linien gezogen werden. Die Zeit scheint stillzustehen, während Fetzen einer brodelnden Gegenwart in den Raum eindringen: Bilder und Töne der auf dem Majdan tobenden Revolution erreichen diesen Ort gegen den Willen Wladimirs, der nur ungern den Einfluss der Geschichte seines Landes auf sein Leben und sein Werk einräumt. Dabei bricht aus den von ihm gezeichneten zarten Linien die ganze Gewalt der Vergangenheit, der Gegenwart und vielleicht eines bevorstehenden Krieges hervor. Auch Artem Iurchenko war in diesem Atelier ein Lehrlinge Wladimirs. Mit seiner Kamera zurückzukehren bedeutet für ihn, eine Tür zu öffnen, eine Bewegung einzuleiten. Er bewegt sich zwischen dem Innen und dem Aussen, zwischen dem von Stillleben dominierten Inneren des Ateliers und den immer wieder neu aufgebauten Barrikaden auf dem Platz, des Abzugs der Einberufenen auf das Donezbecken.

2014, in Ukraine. In the city-centre of Kiev, in the confined space of an engraving studio, some pupils come to consult the Master. Protected from the outside world, this is where Vladimir devotes himself to teaching precise lines, in between cups of coffee. Time seems suspended here, while fragments of the present infiltrate the workshop. The sounds and images of the revolution that is rumbling on Maidan Nezalezhnosti (Independence Square) find their way to him who is reluctant to recognise that his country's history may influence his life or his work. And yet, the fine line of his pencil represents all the violence of the past, of the present and perhaps already a future war, which explodes. Artem Iurchenko also studied in this workshop as one of Vladimir's pupils. For him, to come back here with his camera means creating a breach, opening a door, initiating a movement. He circulates between the interior and the exterior, from the frozen décor of the studio, haunted by still lives, to the constantly reconstructed scene of the barricades on the square, then the departure of its conscripts towards Donbass.

CONTACT
Carine Ruszniewski
De Films en Aiguille
+33 171183490
cr@defilmsenaiguille.com

MADELINE ROBERT

MANON OTT

DE CENDRES ET DE BRAISES

FRANCE | 2018 | 70' | FRENCH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Manon Ott

SOUND
Grégory Cohen

EDITING
Pascal Hannoyer

PRODUCTION
Céline Loiseau (TS Productions)

FILMOGRAPHY
2018 De cendres et de braises
2018 Fire next time
2012 Narmada (mlf)
2008 Yu (sf)

Les Mureaux, en région parisienne. Les cités HLM se réveillent dans un noir et blanc qui annule la grisaille attendue des quartiers. A quelques kilomètres, les usines Renault emploient encore une partie des habitants, à commencer par les enfants de ceux qu'on fit venir d'Afrique et du Maghreb dans les années 1960. Que reste-t-il de la classe ouvrière ? En bas des barres d'immeubles, à l'entrée de l'usine avec les syndiqués et les militants, ou au bord d'un étang, Manon Ott nourrit son film de la parole, raisonnée, douce, révoltée ou chantée de ceux qui vivent là. Des luttes sociales du passé à la précarité des esclaves modernes, chômeurs et intérimaires, elle construit un discours collectif d'une intelligence absolue sur le monde du travail, loin des poncifs de la banlieue, de l'immigration et de la délinquance - ou plutôt, la résistance économique, comme dit l'un des protagonistes. Et quand au bout de la nuit cet ex-taulard qui a lu Karl Marx et Rimbaud en prison raconte son enfance de gamin de banlieue avide d'argent vite gagné, le feu qui couve révèle la puissance politique d'un film aussi sensible que subversif.

Les Mureaux, in der Nähe von Paris. Die Sozialbauten erwachen in einer Schwarz-Weiss-Stimmung, die das erwartete Grau der Viertel übertüncht. Einige Kilometer entfernt beschäftigen die Renault-Werke noch einen Teil der Bewohner, darunter vor allem die Kinder jener, die man in den 1960er-Jahren aus Afrika und dem Maghreb kommen liess. Was ist von der Arbeiterklasse übrig geblieben? Vor den Plattenbauten, am Eingang des Werks mit den Gewerkschaftern und den Militanten, oder am Rande eines Teichs nährt Manon Ott ihren Film mit den besonnenen, sanften, rebellischen oder singenden Worten jener, die dort leben. Von den Sozialkämpfen der Vergangenheit zur sozialen Unsicherheit der modernen Sklaven, Arbeitslosen und Zeitarbeiter erschafft sie einen kollektiven Diskurs von absoluter Intelligenz über die Arbeitswelt – weit weg von den Gemeinplätzen der Vorstadt, der Einwanderung und der Kriminalität – oder vielmehr, über den wirtschaftlichen Widerstand, wie es einer der Protagonisten formuliert. Und als am Ende der Nacht der Ex-Knacki, der im Gefängnis Karl Marx und Rimbaud gelesen hat, von seiner Kindheit in der Vorstadt erzählt, von seinem Wunsch, das schnelle Geld zu verdienen, offenbart das schwelende Feuer die politische Macht dieses ebenso sensiblen wie subversiven Films.

Les Mureaux, in the Paris area. The social housing areas awake to a black and white that rubs out the anticipated greyness of the districts. A few kilometres away, the Renault plants still employ a number of the inhabitants, starting with the children of those who were brought in from Africa and the Maghreb in the 1960s. What remains of the working class? Outside a block of flates, at the entrance to the factory with the unionised and the militants, or on the shore of a pond, Manon Ott nourishes her film with the speech of those who live there, be it reasoned, soft, rebellious or sung. From the social struggles of the past to the precariousness of modern slaves, the unemployed and the temporary workers, she constructs a collective discourse of absolute intelligence about the working world. She breaks away from the clichés of the suburbs, immigration and delinquency or, rather, economic resistance, as one of the protagonists puts it. And when at the end of the night, this ex-con who read Karl Marx and Rimbaud in jail recounts his childhood as a suburban kid hungry to earn fast money, the smouldering fire reveals the political power of a film that is at once sensitive and subversive.

CONTACT
Céline Loiseau
TS Productions
+33 153102400
closeau@tsproductions.net

CÉLINE GUÉNOT

ISMAEL CANEPPELE

MUSIC WHEN THE LIGHTS GO OUT

MÚSICA PARA QUANDO AS LUZES SE APAGAM

BRAZIL | 2017 | 70' | PORTUGUESE

INTERNATIONAL PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Pedro Gossler

SOUND
Martin Grignaschi

EDITING
Germano de Oliveira

MUSIC
Caio Amon, Nelo Johan

PRODUCTION
Beca Furtado,
Ricardo Baptista da Silva (Zeppelin Filmes); Jéssica Luz (Besouro Filmes)

FILMOGRAPHY
2018 Music When the Lights Go Out

Dans une petite ville du Brésil, où la nature sauvage voisine l'urbanité grandissante, Emelyn est une adolescente à l'apparence androgyne. Lorsqu'une réalisatrice arrive dans la ville – élément étranger et proche à la fois, peut-être comme un alter ego féminin du cinéaste – et entreprend de faire de sa vie une fiction, Emelyn devient Bernardo. Autour de lui, des parents aimants, une bande d'amis avec qui jouer au foot, faire la fête, boire, tomber amoureux. On n'en saura pas beaucoup plus, seule compte la relation qui s'établit entre cette femme, Bernardo, et la caméra, tandis que la fiction se crée sous nos yeux, libre d'un récit linéaire. Peu de paroles, mais des gestes, une proximité des corps, et une prédilection pour la nuit, qui cache et révèle à la lumière des lampes de poche – un entre-deux qui travaille le film du début à la fin. L'aube omniprésente devient ainsi un lieu d'exploration entre documentaire et fiction, masculin et féminin, enfance et âge adulte. Ismael Caneppele parvient à saisir cet état particulier de l'adolescence, entre désir de l'autre et invention de soi, dans lequel le film nous plonge avec sensualité et bienveillance.

In einer kleinen Stadt in Brasilien, in der wilde Natur und zunehmende Verstädterung Nachbarn sind, ist Emelyn eine androgyn wirkende Jugendliche. Als eine Regisseurin – zugleich fremd und nah, vielleicht ein wenig wie ein weibliches *Alter Ego* des Filmemachers – in die Stadt kommt und aus ihrem Leben eine Fiktion machen möchte, wird Emelyn zu Bernardo. Er ist umgeben von liebenden Eltern und Freunden zum Fussballspielen, Feiern, Trinken und Sich-Verlieben. Viel mehr wird man nicht erfahren, es zählt nur die Beziehung, die zwischen dieser Frau, Bernardo und der Kamera entsteht, während die von einer linearen Erzählung befreite Fiktion sich vor unseren Augen entfaltet. Worte gibt es nur wenige, dafür aber Gesten, eine Nähe der Körper, eine Vorliebe für die Nacht, die im Licht der Taschenlampen verbirgt und enthüllt – ein Zwischenzustand, der von Anfang bis Ende anhält. Die allgegenwärtige Dämmerung wird zu einem Ort der Erkundung zwischen Doku und Fiktion, Maskulin und Feminin, Kindheit und Erwachsenenalter. Ismael Caneppele gelingt es, diesen besonderen Zustand des Heranwachsens zwischen dem Begehren des Anderen und der Erfindung des Selbst einzufangen, in den uns der Film sinnlich und wohlwollend eintauchen lässt.

In a small town in Brazil, where pristine nature meets growing urbanity, Emelyn is a teenager with an androgynous appearance. When a woman director, both foreign and close, perhaps like a feminine alter ego of the filmmaker, arrives in town and starts to turn her life into fiction, Emelyn becomes Bernardo. Around him, loving parents, a group of friends with whom to play football, party, drink, fall in love. We will not get to know any more than that, as all that counts is the relationship built between this woman, Bernardo, and the camera, while the fiction is created before our eyes, free from any linear account. Few words are exchanged, but gestures, a closeness of bodies, and a predilection for night, which hides and reveals with the light of torches—a setting which works the film all the way through. The omnipresent dawn thus becomes a place of exploration between documentary and fiction, masculine and feminine, childhood and the age of adulthood. Ismael Caneppele successfully captures this particular state of adolescence, between the desire for others and self-invention, into which the film plunges us with sensuality and kindness.

CÉLINE GUÉNOT

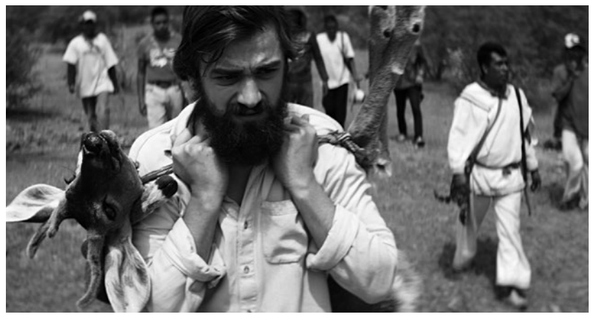
CONTACT
Jéssica Luz
Besouro Filmes
+55 51999529982
jessica.luz@besourofilmes.com
www.besourofilmes.com

FLORIAN SEUFERT

PAMPARIOS

GERMANY, MEXICO | 2018 | 82' | GERMAN, SPANISH, ENGLISH

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY
Florian Seufert, Raffaela Then

PHOTOGRAPHY
Moritz Tessendorf

SOUND
Viki Alexander

EDITING
Florian Seufert

MUSIC
Samuel Penderbayne

PRODUCTION
Martin Kosok,
Alexander Fritzemeyer,
Julian Anselmino (DREIFILM)

FILMOGRAPHY
2018 Pamparios
2015 Alamalarm (sf)
2014 Mirijam (sf)
2013 Forehand (sf)
2013 Fritzi (sf)
2012 For it is Dark in the Hole (sf)
2011 Mannequin (sf)

Pamparios est un film qui cherche sciemment à réinventer les stratégies de narration cinématographique, ou du moins qui propose une manière totalement différente de filmer une histoire, pour en restituer notamment sa complexité émotionnelle et ses difficultés. En inventant un alter ego fictionnel, Florian Seufert se met à la fois dans la position de l'objet observé et de l'observateur. D'une manière très personnelle, il réinterprète les enseignements spirituels de Carlos Castaneda et les réflexions mystiques d'Alejandro Jodorowski. Ainsi, cette expérience filmique « hors du corps » devient-elle une allégorie du cinéma lui-même et un voyage sensoriel vers une nouvelle façon de se découvrir. Tandis que des chamans entrent en contact avec des mondes invisibles peuplés de fantômes et de leurs ancêtres, les cycles de la vie et de la mort s'harmonisent. Florian, qui vit avec les Huichols, se départit de son ancien lui comme d'une mue inutile. *Pamparios* est un film qui ressemble à un trip sous LSD. Un rêve dans un rêve caché, dans un rêve secret. Les débuts ambitieux d'un réalisateur extrêmement prometteur.

Mit dem Film *Pamparios* wird der Versuch unternommen, die Art und Weise neu zu erfinden, wie eine Geschichte gefilmt wird, indem vor allem probiert wird, ihre emotionalen Komplexitäten zu vermitteln. Florian Seufert erfindet sich ein fiktionales Alter Ego und versetzt sich dadurch in die Lage, gleichzeitig das beobachtete Objekt und der Beobachter zu sein. Auf seine ganz eigene Art scheint Florian Seufert die spirituelle Lehre Carlos Castanedas und die ausserweltlichen Träumereien Alejandro Jodorowskis neu zu erdenken. Dadurch wird diese filmische ausserkörperliche Erfahrung zu einer Allegorie des Kinos und einer Reise der Sinne, zu einer neuen Art der Selbstentdeckung. Während Schamanen mit den verborgenen Reichen der Geister und ihrer Vorfahren in Kontakt treten und der Kreis von Leben und Tod sich wieder schliesst, streift der mit den Huicholen lebende Florian sein früheres Selbst wie eine alte, nutzlos gewordene Haut ab. *Pamparios* ist ein Film über die (Suche nach) Selbstverwirklichung. Ein Film wie ein LSD-Trip. Wie ein Traum in einem Traum, der sich in einem geheimen Traum verbirgt. Ein herausfordendes Debüt von einem sehr vielversprechenden Regisseur.

Pamparios is a film that consciously tries to re-invent the strategies of how to film a story – or rather – film it in a completely different fashion, to try to primarily convey its emotional complexities and hardships. By inventing a fictional alter ego of himself, director Florian Seufert puts himself in the position to be at the same time the observed object and the observer. In his very personal ways, Florian Seufert appears to re-imagine the spiritual teachings of Carlos Castaneda and the otherworldly musings of Alejandro Jodorowski. Thus, this filmic out-of-body experience becomes an allegory for cinema itself and a sensorial voyage towards a new way of self-discovery. While shamans connect with the hidden realms of ghosts and their ancestors, the circle of life and death becomes whole once again. Florian, living with the Huichol, sheds his former self like an old and useless skin. *Pamparios* is a film about (the search for) self-realization. A film like an LSD trip. Like a dream within a dream hidden inside a secret dream. A challenging debut from an extremely promising director.

GIONA A. NAZZARO

CONTACT
Martin Kosok
+49 1742073956
martin@dreifilm.de

ROBERTO COLLÍO, RODRIGO ROBLEDO

PETIT FRÈRE

CHILE | 2018 | 70' | SPANISH, CREOLE

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Matías Illanes

SOUND
Flavio Nogueira

EDITING
Mayra Moran

PRODUCTION
Isabel Orellana Guarello (Araucaria Cine)

FILMOGRAPHY

RODRIGO ROBLEDO
2018 Petit Frère
2011 The Kid's Education (sf)
2008 Breakfast (sf)

ROBERTO COLLÍO
2018 Petit Frère
2014 White Death (sf)

Un rover martien explore les rues de Santiago. Un chien né en Haïti et nommé « Courage » travaille à détecter les bombes à la Moneda, le palais gouvernemental. Pendant ce temps, Petit-Frère Wilner, immigré haïtien, répond à une interview dans un studio de télé bricolé, dont le présentateur est aussi le cadreur. Pour parler de l'exil et de l'identité, en l'occurrence celle de la communauté haïtienne au Chili, Roberto Collío et Rodrigo Robledo choisissent une forme éclatée, pleine de surprises et de renversements, une approche fragmentaire qui procède par déplacements et associations libres. Guidés par la voix-off en créole - langue que Petit-Frère utilise pour le bulletin d'information qu'il publie à destination de sa communauté - on entre ainsi dans un dialogue, entre collectif et personnel, entre les rêves et la réalité de ces immigrés de la première génération, entre visions du futur et fantômes du passé. Ainsi, tandis que Petit-Frère laisse son imagination l'emmener sur Mars, un peintre-poète reclus dans un décor de ruines se fait voyant, conscience d'un peuple échappé à l'esclavage et lancé vers un avenir incertain.

Ein Mars-Rover erkundet die Strassen von Santiago de Chile. Ein in Haiti geborener Hund namens «Courage» spürt in der Moneda, dem Regierungspalast, Bomben auf. Währenddessen gibt Petit-Frère Wilner, ein haitianischer Einwanderer, ein Interview in einem zusammengebastelten Fernsehstudio, dessen Moderator gleichzeitig auch der Kameraoperateur ist. Um vom Exil und der Identität zu sprechen, jener der haitianischen Gemeinschaft in Chile, wählen Roberto Collío und Rodrigo Robledo eine zersplitterte Form, voller Überraschungen und Wendungen, einen bruchstückhaften Ansatz, der Bewegung und freie Assoziation verwendet. Geleitet von der kreolischen Off-Stimme, der Sprache, in der Petit-Frère den Newsletter für seine Gemeinschaft veröffentlicht, tritt man so in einen Dialog, zwischen dem Kollektiv und dem Privatleben, zwischen den Träumen und der Realität dieser Einwanderer der ersten Generation, zwischen Zukunftsvisionen und Geistern der Vergangenheit. Und während Petit-Frère sich von seiner Fantasie auf den Mars tragen lässt, wird ein Maler-Poet, der zurückgezogen in einer Kulisse aus Ruinen lebt, zum Sehenden, zum Bewusstsein eines Volkes, das der Sklaverei entkommen ist und sich auf den Weg in eine ungewisse Zukunft macht.

A Martian rover explores the streets of Santiago de Chile. A dog, born in Haiti and called "Courage", works detecting bombs at La Moneda, the governmental palace. Meanwhile, Petit-Frère Wilner, a Haitian immigrant, is interviewed in a makeshift television studio, whose host is also the cameraman. To speak of exile and identity—in this case, that of the Haitian community in Chile—Roberto Collío and Rodrigo Robledo choose an fragmented form, full of surprises and u-turns, a fragmentary approach that proceeds via displacement and free association. Guided by a creole voiceover—a language that Petit-Frère uses for the news bulletin he publishes for his community—we enter into a dialogue, between the collective and the personal, between the dreams and the reality of these first-generation immigrants, between visions of the future and ghosts of the past. So, as Petit-Frère lets his imagination take him to Mars, a painter-poet secluded in a setting of ruins becomes a visionary, the conscience of a people escaped from slavery and heading towards an uncertain future.

CONTACT
Isabel Orellana Guarello
Araucaria Cine
+56 956395746
contacto@araucariacine.com
www.araucariacine.cl

CÉLINE GUÉNOT

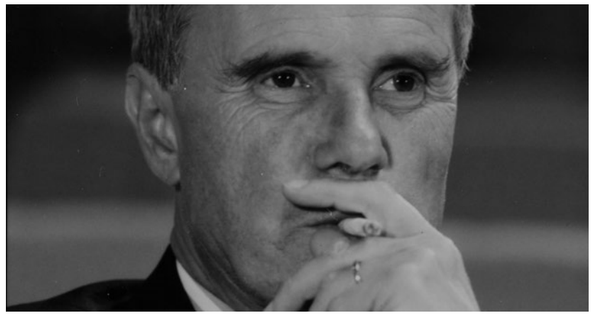
LAURENT ROTH

PIERRE SCHOENDOERFFER, MEN AND SORROW

PIERRE SCHOENDOERFFER, LA PEINE DES HOMMES

FRANCE | 2018 | 58' | FRENCH

WORLD PREMIERE



EDITING
Gaël Rougeron

PRODUCTION
Christophe Jacquot (Ecpad)

FILMOGRAPHY
2018 Pierre Schoendoerffer, Men and sorrow (mlf)
2015 La Joie (mlf)
2009 Ranger les photos (codirected with Dominique Cabrera) (sf)
2005 J'ai quitté l'Aquitaine (mlf)
2004 Une maison de famille (mlf)
1993 L'Impromptu de Jacques Copeau (mlf)
1988 Modèle depuis toujours (sf)
1986 Les Yeux brûlés (mlf)
1986 Henri Alekan, des Lumières et des hommes sf)
1984 Marie, ou le retour (sf)

Dans *Les Yeux brûlés*, tourné en 1986, Laurent Roth révélait l'aventure humaine de six anciens reporters de guerre conversant avec l'actrice Mireille Perrier, venue « récupérer » à l'aéroport de Roissy la cantine militaire de Jean Péraud, photographe disparu dans le bourbier indochinois et frère d'armes de Pierre Schoendoerffer, qui a filmé ce lieu où « les femmes ont donné les noms des collines sur lesquelles des soldats ont versé leur sang ». L'agonie de Diên Biên Phu, poursuit Roth dans *Pierre Schoendoerffer, la peine des hommes*, « fut un long chapelet de noms féminins ». L'on ne sait si, inconsciemment, le cinéaste questionné par Perrier, avait cela en tête, en s'adressant à elle avec distance, voire une hostilité à peine voilée. Dans ce qu'il nomme un « document », Roth remet en scène l'intégralité des rushs sonores enregistrés avec le réalisateur de la *317e Section* avec des images travaillées au ralenti – quand elles étaient manquantes – et synchrones. Et l'objet qui en surgit tient d'une stase – au sens physiologique – qui vient questionner l'art viril de la guerre comme sa part d'ombre, incommunicable.

In *Les Yeux brûlés* (1986) enthüllte Laurent Roth das menschliche Abenteuer von sechs ehemaligen Kriegsberichterstattern, die sich mit der Schauspielerin Mireille Perrier unterhielten, die gekommen war, um den Feldkoffer des in Indochina verschwundenen Fotografen Jean Péraud, ein Waffenbruder Pierre Schoendoerffers, der den Ort gefilmt hat, an dem «Frauen den Hügeln die Namen gegeben haben, auf denen Soldaten ihr Blut vergossen», abzuholen. Wie Roth in *Pierre Schoendoerffer, Men and Sorrow* sagt, war der Todeskampf von Diên Biên Phu «eine Litanei an Frauennamen». Ob der von Perrier befragte Filmemacher daran dachte, als er sich distanziert und mit kaum verhohlener Feindseligkeit an sie richtete, wird nicht deutlich. In dem, was er als «Dokument» bezeichnet, unternimmt Roth eine Neuinszenierung sämtlicher, mit dem Regisseur von *317e Section* aufgezeichneter Tonaufnahmen mit – wenn sie fehlten – in Zeitlupe bearbeiteten und synchronen Bildern. Das daraus hervorgehende Objekt grenzt – im physiologischen Sinn – an eine Stauung, die die virile Kunst der Kriegsführung als ihre nicht vermittelbare Schattenseite hinterfragt.

In *Les Yeux brûlés*, shot in 1986, Laurent Roth revealed the human adventure of six former war reporters conversing with the actress Mireille Perrier. She was at Roissy Aiport to "retrieve" the military canteen of Jean Péraud, a photographer killed in the quagmire of Indochina and brother-in-arms of Pierre Schoendoerffer, who filmed this place where "the women gave names to the hills on which the soldiers spilled their blood." The agony of Diên Biên Phu, continues Roth in *Pierre Schoendoerffer, Men and Sorrow*, "was a long string of female names." We do not know if the filmmaker interviewed by Perrier had that in mind, unconsciously, when speaking to her with distance, indeed with barely veiled hostility. In what he calls a "document", Roth restages the entirety of the sound rushes recorded with the director of *La 317e Section* both with images worked in slow motion—when they were missing—and synchronous images. And the resulting film derives from a stasis—in the physiological sense—that comes to question both the virile art of war and its incommunicable dark side

CONTACT
Thomas Ordonneau
Shellac
+33 495049592
toma@shellac-altern.org
www.shellac-altern.org

EMMANUEL CHICON

JIVKO DARAKCHIEV, PERRINE GAMOT

POPFOLK

FRANCE | 2018 | 36' | BULGARIAN, ENGLISH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Jivko Darakchiev, Perrine Gamot, Nedelcho Hazabasanov, Marin Karavelov

SOUND
Simon Aposotolou, Arno Ledoux

EDITING
Fred Piet, Jivko Darakchiev, Perrine Gamot

PRODUCTION
Emmanuel Chaumet (Ecce Films)

FILMOGRAPHY

JIVKO DARAKCHIEV & PERRINE GAMOT
2018 Popfolk (mlf)
2017 People Pebble (sf)

Pendant une soirée bien arrosée dans un hôtel de Bulgarie, dont le territoire actuel correspond au nord de l'antique royaume, un personnage qui se présente comme un « Thrace immortel » narre en voix-off ce qui va s'apparenter à une quête des racines sous LSD. On y croise, par exemple, un « chaman » qui sniffe des fourmis en guise de « cocktail » roboratif et croit, dur comme fer, que ses glorieux aïeux savaient s'affranchir des lois de la gravité. Employé – dans la vraie vie – dans un complexe touristique où il organise, de temps à autres, des reconstitutions en costumes « d'époque » de rites antiques, il appartient à une sorte de société secrète moderne destinée à réveiller le Thrace qui sommeille en tout un chacun. Ajoutez une « prêtresse » séductrice (par ailleurs spécialisée dans l'ascension de tumulus) et un cowboy rustique, secouez bien fort, et buvez d'un trait *Popfolk*, ethno-fiction caustique dans laquelle Jivko Darakchiev et Perrine Gamot pointent les fragilités identitaires modernes et leur corollaire : les fantasmes de pureté qui conduisent tout droit aux frontières ceintes de barbelés.

An einem feucht-fröhlichen Abend in einem Hotel in Bulgarien, dessen heutiges Gebiet dem Norden des antiken Königreichs entspricht, erzählt eine Gestalt, die sich als ein «unsterblicher Thrakier» vorstellt, aus dem Off, was als eine Suche nach den Wurzeln unter LSD betrachtet werden kann. Man begegnet beispielsweise einem «Schamanen», der Ameisen als stärkenden «Cocktail» snifft und fest davon überzeugt ist, dass sich seine glorreichen Ahnen über die Gesetze der Schwerkraft hinwegsetzen konnten. Im wirklichen Leben arbeitet er in einem touristischen Komplex und organisiert von Zeit zu Zeit Rekonstruktionen antiker Riten in historischen Kostümen. Er gehört einer Art modernem Geheimbund an, der den Thrakier, der in jedem von uns schlummert, erwecken will. Geben Sie eine verführerische, auch auf die Besteigung von Grabhügeln spezialisierte «Priesterin» und einen rustikalen Cowboy hinzu, schütteln Sie kräftig und trinken Sie *Popfolk* in einem Zug, eine kaustische Ethno-Fiktion, in der Jivko Darakchiev und Perrine Gamot die modernen Identitätsschwächen und ihre logische Konsequenz beleuchten: Reinheitsfantasmen, die geradewegs zu Stacheldraht an den Grenzen führen.

During a drunken evening in a hotel in Bulgaria, whose current territory corresponds to the north of the ancient kingdom, a character who introduces himself as an "immortal Thracian" narrates in voiceover what will seem like a search for one's roots on LSD. For example, we come across a "shaman" who snorts ants as a bracing "cocktail" and is firmly convinced that his glorious ancestors knew how to free themselves from the laws of gravity. Employed—in real life—in a tourist complex where, once in a while, he organises "period" costume re-enactments of ancient rites, he belongs to some kind of modern secret society dedicated to awakening the Thracian who sleeps in us all. Add a seductive "priestess" (moreover, specialised in climbing burial mounds) and a rustic cowboy, shake well, and drink *Popfolk* in one go—a caustic ethno-fiction in which Jivko Darakchiev and Perrine Gamot highlight the modern frailties of identity and their corollary: the fantasies of purity that lead straight to barbed-wire borders.

CONTACT
Louise Rinaldi
Ecce Films
+33 142583714
rinaldi@ecceflms.fr

EMMANUEL CHICON

ERIGE SEHIRI

RAILWAY MEN

LA VOIE NORMALE

FRANCE, TUNISIA, QATAR, SWITZERLAND | 2018 | 72' | ARABIC

WORLD PREMIERE

Comment la Tunisie fait-elle face aux suites de la révolution qu'a initié le Printemps arabe? En s'intéressant à l'univers des cheminots tunisiens, ce film pose un regard sans concession sur ce qui reste à faire pour remettre la société sur la bonne voie. En s'intéressant à cinq personnages affectés à la ligne n°1, la réalisatrice Erige Sehiri compose un portrait complexe d'un pays en transition. La ligne n°1 est surnommée « la Voie normale » car c'est la seule construite selon les normes internationales. Ironiquement, c'est aussi la plus délaissée et déterriorée du réseau. Les accidents sont fréquents et les vies des passagers et des employés sont mises en danger. Ahmed, Afef, Issam, Abee et Najib sont acteurs et témoins du difficile processus de transformation des chemins de fer tunisiens, et par extension de la société post-révolutionnaire tunisienne dans son ensemble. Chacun d'entre eux essaye au mieux de trouver une nouvelle place dans une société qui peine à se créer un mode d'existence démocratique. En dénonçant l'incompétence et la corruption, ce film superbement réalisé célèbre la dignité, l'espoir et la résilience.

Wie kommt Tunesien mit den Nachwirkungen der vom Arabischen Frühling ausgelösten Revolution klar? Mit der genauen Untersuchung des Zustands der Tunesischen Eisenbahnen zieht der Film eine kompromisslose Parallele zu dem, was noch getan werden muss, um die Gesellschaft wieder in Fahrt zu bringen. Regisseurin Erige Sehiri konzentriert sich auf fünf Personen, die mit dem Betrieb der Linie 1 zu tun haben, und zeichnet gleichzeitig das komplexe Porträt eines Landes im Wandel. Linie 1 wird auch die «Normale» genannt, weil sie als einzige unter Befolgung der internationalen Standards gebaut wurde. Ironischerweise ist sie auch die am meisten vernachlässigte und abgenutzte. Es geschehen ständig Unfälle, die das Leben der Passagiere und Arbeiter gefährden. Ahmed, Afef, Issam, Abee und Najib sind die Protagonisten und Zeugen eines schwierigen Transformationsprozesses, der von der tunesischen Eisenbahn auf die gesamte postrevolutionäre tunesische Gesellschaft übertragbar ist. Jeder von ihnen kämpft hart dafür, einen neuen Platz in einer Gesellschaft zu finden, der es schwerfällt, eine demokratische Form der Existenz zu finden. Dieser meisterhaft aufgebaute Film geht Inkompetenz und Korruption nach, zelebriert aber gleichzeitig Würde, Hoffnung und Resilienz.

How is Tunisia coping with the aftermath of the revolution that sparked the Arab spring? By casting a close look at the state of the union of the Tunisian railways, the film sheds an uncompromising light onto what still needs to be done to put society on the good track. Focusing her attention on five characters that are assigned to Line n°1, director Erige Sehiri composes a complex portrait of a country in a transitional phase. Line n°1 is dubbed "the Normal Way" because it is the only one built respecting the international standards. Ironically, it is also the most neglected and rundown. Accidents happens all the time putting both passengers' and workers' lives at stake. Ahmed, Afef, Issam, Abee and Najib are the protagonists and the witnesses of a difficult transformation process that from the Tunisian railways invests the whole of Tunisian post-revolutionary society. Each one of them tries hard to find a new place in a society that struggles to create a democratic way of existing. Tackling incompetence and corruption, this superbly-crafted film celebrates dignity, hope and resilience.

PHOTOGRAPHY
Ikbal Arafa, Aissa Amine, Ahmed Mourad Khanfir, Hassene Amri

SOUND
Aymen Toumi, Karim Guemira, Pascal Jacquet, Martin Stricker, Mohamed Nouri Lassoued

EDITING
Katja Dringenberg, Hafedh Laaridhi, Ghalya Lacroix

MUSIC
Omar Aloulou

PRODUCTION
Palmyre Badinier (Akka Films / Les films de Zayna), Dora Bouchoucha (Nomadis Images)

FILMOGRAPHY
2018 Railway Men
2012 My Father's Facebook (sf)

CONTACT
Palmyre Badinier
Akka Films
+41 223451170
p.badinier@akkafilms.ch

GIONA A. NAZZARO

PETER ENTELL

SISTERS

LES SŒURS

SWITZERLAND | 2018 | 72' | ENGLISH

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY, PHOTOGRAPHY, EDITING
Peter Entell

PRODUCTION
Peter Entell (Show and Tell Films);
Irène Challand (RTS);
Gregory Catella (SRG SSR)

FILMOGRAPHY
2018 Sisters
2016 Like Dew in the Sun
2012 A Home Far Away
2007 Shake the Devil Off
2005 Josh's Trees
2001 The Tube
1997 Rolling
1995 Martha
1991 Waiting for the Caribou (mlf)
1991 Man and Chimpanzee (mlf)
1988 The Testimony of Four South African Workers (mlf)
1987 Depending on Heaven
1983 Moving on: The Hunger for Land in Zimbabwe

La scène nous est aussi familière que si nous y avions été : une fête d'anniversaire capturée par un caméscope, un gâteau, des rires et la complicité de ceux qui partagent une histoire. Ainsi s'ouvre le film, au plus près de ces trois sœurs qui n'ont pas le même nom. Qu'est-ce qui lie Shelly, Sian et Linda ? Pour raconter leur histoire, dit Peter Entell derrière la caméra, il aurait fallu commencer il y a sept ans quand Shelly et Linda se sont parlé pour la première fois. Peu importe, retournons encore plus loin, dans le village de Suisse où Sian et Shelly ont grandi. De là, reconstituant par bribes leurs parcours entrecroisés sur plusieurs décennies, de l'Australie à la Suisse, le film déroule les liens qui les unissent - biologiques ou non – en une narration qui ménage le suspense sans jamais se départir de sa délicatesse, laissant çà et là des zones d'ombre d'où émerge la personnalité fantasque et énigmatique de Shelly. Réflexion sur l'amitié, le destin, et sur la capacité de chacun à infléchir le sort, *Sisters* démontre encore une fois le talent de Peter Entell à saisir l'intime pour le rendre universel.

Die Szene ist uns so vertraut, als seien wir dabei gewesen: eine von einer Videokamera eingefangene Geburtstagsfeier, ein Kuchen, Lachen und die Vertrautheit derer, die eine gemeinsame Geschichte haben. So beginnt der Film, ganz nahe an den drei Schwestern, die nicht denselben Namen tragen. Was verbindet Shelly, Sian und Linda? Um ihre Geschichte zu erzählen, sagt Peter Entell hinter der Kamera, hätte man vor sieben Jahren beginnen müssen, als Shelly und Linda zum ersten Mal miteinander gesprochen haben. Gehen wir ruhig noch etwas weiter zurück, in das Dorf in der Schweiz, in dem Sian und Shelly aufgewachsen sind. Von dort ausgehend, setzt der Film Bruchstücke ihrer verflochtenen Geschicke über mehrere Jahrzehnte wieder zusammen, von Australien bis in die Schweiz, und entfaltet die Bande, die sie einen – biologisch oder nicht, in einer Erzählung, die Spannung aufbaut, ohne je ihr Feingefühl zu verlieren, hier und da Grauzonen lässt, aus denen die eigenwillige und rätselhafte Persönlichkeit Shellys auftaucht. *Sisters*, eine Reflexion über Freundschaft, Bestimmung und über die Fähigkeit eines jeden, dem Schicksal eine andere Wendung zu geben, stellt einmal mehr das Talent Peter Entells unter Beweis, das Intime zu greifen, um es universell zu machen.

The scene is as familiar to us as if we had been there ourselves: a birthday party caught on a camcorder, a cake, laughter and the complicity of those who share a story. Thus opens the film, close to these three sisters who do not share the same surname. What ties Shelly, Sian and Linda together? To tell their story, says Peter Entell behind the camera, he should have started seven years beforehand when Shelly and Linda spoke to each other for the first time. Nevermind, let us go back even further, to the village in Switzerland where Sian and Shelly grew up and from there, reconstructing in fragments their intersecting destinies over several decades, from Australia to Switzerland. The film works through the ties that connect them—biological or not—in a narration that retains suspense without ever neglecting delicacy, leaving grey areas here and there from which the enigmatic one of a kind personality of Shelly emerges. A reflection on friendship, destiny, and on everyone's capacity to influence fate, *Sisters* once again demonstrates Peter Entell's talent for capturing the intimate and make it universal.

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

CÉLINE GUÉNOT

JEAN-FRANÇOIS LESAGE

THE HIDDEN RIVER

LA RIVIÈRE CACHÉE

CANADA | 2017 | 75' | FRENCH, MANDARIN CHINESE

INTERNATIONAL PREMIERE

SCREENPLAY
Jean-François Lesage

PHOTOGRAPHY
Jean-François Lesage

SOUND
Marie-Pierre Grenier,
Marie-Andrée Cormier

EDITING
Mathieu Bouchard-Malo,
Ariane Pétel-Despots

MUSIC
Henryk Gorecki

PRODUCTION
Jean-François Lesage (Les Films de l'Autre)

FILMOGRAPHY
2018 The Hidden River
2015 Un amour d'été
2013 Conte du Mile End
2009 Comment savoir si les petits poissons sont heureux ?
2004 Une nuit en Chine (mlf)

Au cœur d'une forêt coule une rivière aux flots vifs et clairs, dans un lit de rochers façonné avec une infinie patience par la nature. Entre deux baignades ou au coin du feu, des enfants, des familles, des adolescents, des amis et des couples y parlent du sens de l'existence, de l'amour, de leurs rêves, de leurs regrets ou de leurs peurs. De la mort et de notre place dans l'Histoire. Empruntant autant au romantisme pictural, au symbolisme et au sublime qu'aux dialogues philosophiques de Platon et aux promenades poétiques de Robert Walser, saisissant la pensée en action avec une sensibilité rare, Jean-François Lesage (*Conte du Mile End*, VdR, 2013) tisse au fil d'un montage limpide et rigoureux une réflexion collective, profondément humaine et universelle. Condensé de vies qui se donnent à voir dans une parfaite unité de temps et de lieu. La splendeur de la nature qui sert de décor au film n'est plus alors seulement l'écrin des pensées qui s'y expriment, mais leur moteur, comme un rappel du beau et du vrai dont la quête occupe autant le cinéaste que ceux qu'il filme, dans un geste d'une simplicité toute philosophique.

Inmitten eines Waldes fliesst ein lebhafter, klarer Fluss über ein Bett aus Felsen, das mit unendlicher Geduld von der Natur geformt wurde. Hier sprechen Kinder, Familien, Jugendliche, Freunde und Paare zwischen zwei Abkühlungen oder am Feuer über den Sinn des Lebens, die Liebe, ihre Träume, ihre Reue oder ihre Ängste. Über den Tod und unseren Platz in der Geschichte. Jean-François Lesage *(A Mile End Tale, VdR, 2013)* bedient sich der malerischen Romantik, des Symbolismus und des Erhabenen ebenso wie der philosophischen Dialoge von Platon und der poetischen Promenaden von Robert Walser. Mit seltener Sensibilität erfasst er die Gedanken, die am Werk sind, und lässt im Zuge eines klaren und sorgfältigen Schnitts eine kollektive, zutiefst menschliche und universelle Überlegung entstehen. Ein Kondensat von Leben, die sich in einer perfekten Einheit von Zeit und Ort zeigen. Die prächtige Natur, die dem Film als Kulisse dient, ist nicht nur der Schauplatz, an dem die Gedanken ausgedrückt werden, sondern auch ein Motor, wie eine Erinnerung an das Schöne und das Echte, nach denen der Filmemacher ebenso intensiv sucht wie jene, die er mit philosophischer Schlichtheit filmt.

In the heart of a forest runs a river, its flow strong and clear, over a bed of rocks shaped by nature with infinite patience. Between two dips or next to the fire, children, families, teenagers, friends and couples here talk about the meaning of existence, love, their dreams, their regrets or their fears. They offer their thoughts about death and our place in History. Borrowing as much from pictorial romanticism, symbolism and the sublime as from the philosophical dialogues of Plato and the poetic strolls of Robert Walser, capturing thought in action with rare sensitivity, Jean-François Lesage *(A Mile End Tale, VdR, 2013)* uses pure and rigorous editing to build a collective reflection, deeply human and universal. A concentration of lives that can be seen in a perfect unity of time and place. The splendour of nature that serves as the film's setting is then no longer only a background for the thoughts that are expressed, but their very motor. It serves as a reminder of the beautiful and the true, whose quest is that of the filmmaker as much as the protagonists', in a gesture of wholly philosophical simplicity.

CONTACT
Clotilde Vatrinet
Les Films du 3 Mars
+1 5145238530
cvatrinet@f3m.ca
www.f3msurdemande.ca

CÉLINE GUÉNOT

JUAN MANUEL SEPÚLVEDA

THE STILL LIFE OF HARLEY PROSPER

LA VIDA SUSPENDIDA DE HARLEY PROSPER

MEXICO | 2018 | 65' | ENGLISH

INTERNATIONAL PREMIERE

SCREENPLAY
Juan Manuel Sepúlveda,
David Cunningham

SOUND
Juan Manuel Sepúlveda,
Pablo Fernandez,
José Miguel Enriquez

EDITING
Lorenzo Mora

PRODUCTION
Viana González Delgado,
Juan Manuel Sepúlveda (Fragua Cine)

FILMOGRAPHY
2018 The Still Life of Harley Prosper
2016 The Ballad of Oppenheimer Park
2012 Lessons for a War
2011 The Strange Sound of the Land Being Open by a Furrow (sf)
2008 The Infinite Border
2006 Under the Ground (sf)

Enfant, Harley Prosper a été désigné comme « homme-médicinal », un rôle majeur pour la conscience spirituelle de sa communauté amérindienne, qui résiste à l'abandon de ses traditions ancestrales. Mais l'élu a fui son destin. Il a sombré dans l'alcool et se laisse désormais mourir à Vancouver, dans un hôpital pour malades en phase terminale. Enfermé dans cet exil volontaire, Prosper défie l'esprit qui habite en lui, se confrontant aux voix intérieures qui lui rappellent constamment qu'il est impossible d'échapper à son destin, et encore moins, à son histoire. La caméra filme les derniers jours de cet homme au pic de son délire. Juan Manuel Sepúlveda pousse le dispositif de l'interview jusqu'à l'extrême, interpellant toutes les voix et tous les hommes qui habitent dans l'esprit d'Harley Prosper, explorant chaque centimètre de sa peau, partageant le délire de son enfermement. Dans ce film, il n'est pas une tête parlante, il est un corps multiple, débordé. Moitié homme, moitié esprit, Harley Prosper n'attend que la mort. Partageant son parcours fatal, nous rejoignons son état de transe.

Als Kind wurde Harley Prosper zum «Medizinmann», einer wichtigen Rolle für das spirituelle Bewusstsein seiner indianischen Gemeinschaft, die sich dem Verfall ihrer überlieferten Traditionen widersetzt, erkoren. Aber der Auserwählte floh vor seinem Schicksal. Er verfiel dem Alkohol und liegt nun in Vancouver in einem Krankenhaus für Patienten im Endstadium im Sterben. In seinem selbst gewählten Exil fordert Harley Prosper den in ihm wohnenden Geist heraus und stellt sich den inneren Stimmen, die ihn unentwegt daran erinnern, dass man seinem Schicksal nicht entrinnen kann. Und noch viel weniger der eigenen Geschichte. Die Kamera filmt die letzten Tage dieses in seinem Wahn versunkenen Mannes. Juan Manuel Sepúlveda befragt alle Stimmen und alle Menschen, die im Geist Harley Prospers leben, erkundet jeden Zentimeter seiner Haut, teilt das Delirium seines Eingeschlossenseins und lässt das Konzept des Interviews neue Extreme erreichen. In diesem Film ist er kein sprechender Kopf, er ist ein vielfältiger, überwältigter Körper. Halb Mensch, halb Geist, wartet Harley Prosper nur noch auf den Tod. Wir teilen seinen Todesmarsch und werden Teil seiner Trance.

As a child, Harley Prosper was designated the "medicine man", a significant role for the spiritual conscience of his Native American community, which is fighting the abandonment of its ancestral traditions. But the chosen one fled his destiny. He descended into alcoholism and is letting himself die in Vancouver, in a hospital for the terminally ill. Locked up in this voluntary exile, Prosper defies the spirit that lives within him, confronting the inner voices that constantly remind him that it is impossible to escape his destiny. And even less so his history. The camera films the last days of this man at the peak of his frenzy. Juan Manuel Sepúlveda pushes the interview device to the extreme, questioning all the voices and all the men who live in Harley Prosper's spirit, exploring each centimetre of his skin, sharing the delirium of his confinement. In this film, he is not a talking head, he is a multiple body, overflowing. Half-man, half-spirit, Harley Prosper awaits only death. Sharing his fatal journey, we reach his state of trance.

CONTACT
Viana González Delgado
Fragua Cine
+52 5551738479
vianagonzalez@gmail.com

ELENA LÓPEZ RIERA

SHEHREZAD MAHER

THIS SHAKING KEEPS ME STEADY

PAKISTAN, UNITED STATES | 2018 | 61' | URDU

WORLD PREMIERE

A Karachi, des ambulanciers font la sieste en attendant qu'on fasse appel à eux. Ce moment de calme contraste avec la brutalité des interventions sur les lieux d'accidents, de noyades ou de meurtres, que l'on ne verra jamais – en tout cas, jamais en vrai. Car ici le spectacle de la violence et du malheur n'existe que par les mots, dans les rêves, ou reconstitué pour une émission télévisée. Faux sang, vraies souffrances. Celles des ambulanciers chaque jour confrontés à la mort, celles des victimes dont les déboires sont impitoyablement rejoués pour le divertissement de tous, celles enfin d'une société qui pousse ses membres à se jeter d'un pont ou à empoisonner leur famille. Ce hors-champ irrigue la réflexion puissante mise en œuvre par Shehrezad Maher, qui construit au fil des séquences une dialectique opposant mémoire et fiction, traumatisme et fascination, dont on traverse en permanence les frontières perméables. L'attention aux rituels, qu'il s'agisse de repeindre une ambulance ou de répéter une scène tirée d'un fait divers, prend alors tout son sens, celui d'une violence intériorisée, dont le cinéma peut seul révéler les racines.

In Karatschi halten Sanitäter in Erwartung des nächsten Notrufs ein Schläfchen. Dieser Augenblick der Ruhe kontrastiert mit der Brutalität der Einsätze an Orten, an denen Menschen verunglückten, ertranken oder ermordet wurden, was man – zumindest in echt – nie zu sehen bekommt. Denn das Schauspiel von Gewalt und Unglück existiert hier nur über Worte, in den Träumen, oder nachgestellt in einer Fernsehsendung. Künstliches Blut, echtes Leid. Das der Sanitäter, die Tag für Tag mit dem Tod konfrontiert sind, das der Opfer, deren Unbill zur Unterhaltung der Massen gnadenlos nachgespielt wird, und nicht zuletzt das einer Gesellschaft, die ihre Mitglieder dazu treibt, sich von Brücken zu stürzen oder ihre Familie zu vergiften. Dieses Abseits fliesst in die eindringlichen Überlegungen Shehrezad Mahers ein, die im Laufe der Bildfolgen eine Dialektik aufbaut, in der sich Erinnerung und Fiktion, Trauma und Faszination gegenüberstehen, deren permeablen Grenzen wir unablässig überschreiten. Die achtsame Pflege der Rituale – sei es das Lackieren eines Krankenwagens oder das Proben einer aus einer Begebenheit gezogenen Szene – ergibt plötzlich einen Sinn: den einer internalisierten Gewalt, deren Wurzeln alleine das Kino ans Licht bringen kann.

In Karachi, ambulance drivers nap while waiting for calls to come in. This calm moment contrasts with the brutality of their interventions on sites of accidents, drownings or murders, which we will never see – in any case, not for real. As here, the spectacle of violence and misfortune exists only through words, in dreams, or reconstructed for a TV show. Fake blood, but real suffering. That of the ambulance drivers confronted with death every day, that of the victims whose setbacks are mercilessly replayed for the entertainment of all, finally that of a society that drives its members to throw themselves off a bridge or poison their family. This off-screen irrigates the powerful reflection implemented by Shehrezad Maher who, over these sequences, constructs a dialectic that opposes memory and fiction, traumatism and fascination, whose permeable frontiers we permanently cross. The attention to the rituals, whether it's repainting an ambulance or rehearsing a scene inspired by a news item, then takes on full meaning, that of an internalised violence whose roots can be revealed by film alone.

SOUND
Andor Sperling

MUSIC
Ryan Woodring

PRODUCTION
Shehrezad Maher, Amin Syed

FILMOGRAPHY
2018 This Shaking Keeps Me Steady
2014 Dog Island (sf)
2013 Dimensions of a Fish (sf)

CONTACT
Shehrezad Maher
+1 2037102642
shehrezad.maher@gmail.com

CÉLINE GUENOT

COMPÉTITION NATIONALE

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

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

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

Das Migros-Kulturprozent unterstützt Nachwuchsregisseurinnen und -regisseure in den Kategorien «Compétition Nationale» und «Opening Scenes».

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

The Migros Cultural Percentage supports the next generation of directors in the “Compétition Nationale” and “Opening Scenes” categories.

SAMARA CHADWICK

1999 – WISH YOU WERE HERE

CANADA, SWITZERLAND | 2018 | 90' | ENGLISH, FRENCH, CHIAC

INTERNATIONAL PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Pablo Alvarez Mesa,
Samara Chadwick

EDITING
Terra Jean Long

MUSIC
Cyril Hahn

PRODUCTION
Aline Schmid (Beauvoir Films);
Selin Murat (Parabola Films);
ONF (Office national du film du Canada); Urs Augstburger (SRF);
Sven Wälti (SRG SSR)

FILMOGRAPHY
2018 1999 – Wish You Were Here

À la « High School » Mathieu-Martin à Moncton (Canada), une vague de suicide a affecté la promotion 1999. Aujourd'hui, Samara retourne dans la ville où elle a grandi pour questionner ses anciens camarades de classe, comme elle, fortement marqués par cet épisode tragique. C'est donc dans le décor bien connu des séries américaines et autres « Teen Movies » que Samara mène son enquête personnelle et identitaire. Les couloirs vides entre les cours, les rangées de casiers métalliques, et les grandes baies qui donnent sur la cour enneigée à la lisière de la forêt… La « High School » typique de la ville provinciale où la crise de l'adolescence est peut-être plus difficile à franchir qu'ailleurs, et peut-être d'autant plus dans cette ville francophone non loin de la frontière avec les Etats-Unis. Pour faire revivre les fantômes du passé, elle ressort les vieux journaux intimes et les cassettes VHS de scènes de chants dans la salle de spectacle; toutes ces petites choses, ces souvenirs auxquels on se rattache pour, dans le chagrin et le deuil, retrouver l'énergie de la vie.

In der «High School» Mathieu-Martin in Moncton (Kanada) war der Jahrgang 1999 von einer Suizidwelle überschattet. Heute kehrt Samara in die Stadt zurück, in der sie aufgewachsen ist, um ihre alten Klassenkameraden zu befragen, die die tragischen Ereignisse ebenso stark geprägt haben wie sie selbst. Vor der bekannten Kulisse amerikanischer Serien und «Teen Movies» stellt Samara persönliche und identitäre Nachforschungen an. Die leeren Gänge zwischen den Unterrichtsstunden, die aneinander gereihten metallischen Schliessfächer und die grossen Fenster zum verschneiten Hof am Waldrand … Es ist eine für Provinzstädte typische «High School», wo die Pubertätskrise vielleicht schwerer zu überwinden ist als anderswo. Und hier, in dieser französischsprachigen Stadt unweit der Grenze zur USA, ist dies womöglich umso schwerer. Um die Geister der Vergangenheit zu wecken, kramt sie alte Tagebücher und Videokassetten mit Gesangsszenen aus dem Theaterraum hervor – all diese kleinen Dinge, Erinnerungen, an die man sich in seinem Kummer und seiner Trauer klammert, um die Kraft zum Weiterleben zu finden.

At the Mathieu-Martin High School in Moncton (Canada), a wave of suicides hit the class of 1999. Today, Samara returns to the town where she grew up to question her former classmates who, like her, were strongly marked by this tragic episode. So, in the well-known setting of American TV series and other "Teen Movies", Samara conducts her personal and identity-based investigation. Empty corridors during lessons, rows of metal lockers, and large bay windows that open up onto the snow-covered courtyard on the edge of the forest… A typical high school in a provincial town in which teenage crisis is perhaps more difficult to get through than elsewhere, and perhaps even more so in this French-speaking town not far from the border with the United States. To bring the ghosts of the past back to life, she brings out old diaries teacher and VHS cassettes of singing in the theatre; all these little things, these memories we cling on to, in sorrow and in grief, in order to regain the energy of life.

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

MADELINE ROBERT

DANIELE INCALCATERRA, FAUSTA QUATTRINI

CHACO

ARGENTINA, ITALY, SWITZERLAND | 2018 | 110' | ITALIAN, SPANISH

INTERNATIONAL PREMIERE

Chaque jour, 2000 hectares de forêt sont détruits dans le Chaco paraguayen. Après *El Impenetrable* (2012), le réalisateur Daniele Incalcaterra, avec la co-réalisatrice Fausta Quattrini, expose une nouvelle fois les enjeux et problèmes liés aux 5000 hectares de forêt vierge du Chaco dont il a hérité de son père. Incalcaterra essaye obstinément de rendre cette terre aux Guarani-Ñandevas, les propriétaires légitimes de la forêt, et d'empêcher un projet de déforestation destiné à la production industrielle de soja transgénique et de viande. Mais certains n'apprécient pas son action. Débute un combat amer et intransigeant contre les intérêts financiers et bureaucrates. Incalcaterra espère, en se basant sur un décret du président Fernando Lugo, créer une réserve naturelle appelée Arcadia et un observatoire scientifique pour étudier les effets dévastateurs de la déforestation. Qui gagnera ? Une politique respectueuse de la nature ou celle de l'argent ? La corruption, les menaces et le danger ou l'espoir et l'utopie ? Un film puissant et passionnant construit comme un thriller politique angoissant.

Jeden Tag werden im Gran Chaco in Paraguay 2000 Hektar Wald zerstört. Nach *El Impenetrable* (2012) geht Regisseur Daniele Incalcaterra mit Fausta Quattrini zusammen erneut die Themen und Probleme an, die mit den von seinem Vater geerbten 5000 Hektar im Urwald von Gran Chaco verbunden sind. Hartnäckig sucht Incalcaterra nach einem Weg, dieses Land den Guarani Ñandevas, den rechtmässigen Eigentümern des Waldes, zurückzugeben, und einem Entwaldungsprojekt zur Produktion von transgenem Soja und Fleisch Einhalt zu gebieten. Aber nicht jeder ist über sein Vorhaben erfreut. Es beginnt ein erbitterter Kampf gegen betrügerische Behörden und finanzielle Interessen. Incalcaterra hofft, mit Hilfe von Präsident Fernando Lugo ein Arcadia genanntes Naturschutzgebiet und ein Observatorium zur Untersuchung der zerstörerischen Wirkung der Entwaldung gründen zu können. Wer wird gewinnen? Die Natur, oder das grosse Geld mit Unterstützung der Politik? Korruption, Bedrohungen und Gefahr oder Hoffnung und Utopie? Ein eindringlicher, leidenschaftlicher Film mit dem Aufbau eines spannungsgeladenen Polit-Thrillers.

Each day 2000 hectares of forest are destroyed in the Paraguayan Chaco. After *El Impenetrable* (2012) director Daniele Incalcaterra, with co-director Fausta Quattrini, tackles again the issues and the problems connected with the 5000 hectares of virgin forest in Paraguayan Chaco inherited from his father. Incalcaterra stubbornly tries to find a way to return it to the Guarani Ñandevas, the rightful owners of the forest, and not allowing a deforestation project aimed at producing industrially transgenic soya and meat. Not everyone, though, is pleased with his mission. An embittered and ruthless battle against fraudulent bureaucracy and financial interest begins. Incalcaterra hopes, with the help of a decree by president Fernando Lugo, to create a nature reserve called Arcadia and a scientific observatory to study the devastating effects of deforestation. Who will win? Nature or money backed by politics? Corruption, threats, danger or hope and utopia? A powerful and passionate film that works like a tense political thriller.

SCREENPLAY
Daniele Incalcaterra, Fausta Quattrini
PHOTOGRAPHY
Cobi Migliora
SOUND
Lucas Larriera
EDITING
Fausta Quattrini
MUSIC
Luciano Zampar
PRODUCTION
Alexandre Iordachescu (Elefant films);
Daniele Incalcaterra; Ricardo Annoni (Start)

FILMOGRAPHY
DANIELE INCALCATERRA
2018 Chaco
2012 El Impenetrable
2004 FaSinPat (fabrique sans patron)
2003 Contra-Site
1997 www.vallegrande.com
1995 Repubblica Nostra
1993 Tierra de Avellaneda
1990 Chapare
1989 Portraits de Français
1987 I Rouge, U vert, O bleu (sf)
1986 Solange Marguerite Solange la mémoire bleue (mlf)
1985 Tu ne sais même pas ouvrir un yaourt (sf)
1984 Dernier état (sf)
1984 Deux ou trois bières (sf)
FAUSTA QUATTRINI
2018 Chaco
2012 El Impenetrable
2007 La nacion Mapuce
2005 Epicentro Vallegrande
2003 Contra-Site
2003 Organizaciones horizontales
2002 Locarno Sessions
2002 Traces fossilisées
2000 Mandala 999
1997 www.vallegrande.com

CONTACT
Daniele Incalcaterra
+41 787712399
danieleincalcaterra@gmail.com

GIONA A. NAZZARO

ANNETTE BERGER, GRETE JENTZEN

CLOSER TO GOD

SWITZERLAND | 2018 | 84' | URDU, PUNJABI, ENGLISH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Lars Barthel

SOUND
Marc von Stürler, Mourad Keller

MUSIC
Grete Jentzen

PRODUCTION
Annette Berger (Dokwerkstatt GmbH);
Urs Augstburger (SRF);
Sven Wälti (SRG SSR)

FILMOGRAPHY

ANNETTE BERGER
2018 Closer To God
2012 On doit construire le monde (mlf)
2009 Solange wir leben sind wir unsterblich (mlf)

GRETE JENTZEN
2018 Closer To God
2016 Als wir die Zukunft waren
2011 Abschied von den Fröschen
2005 Mein Tod ist nicht dein Tod
2001 Rod Steiger - a portrait (mlf)

La musique est considérée par plusieurs cultures comme étant l'une des voies privilégiées pour aller à la rencontre de Dieu. Les chants religieux traditionnels dans l'Islam pakistanais ont été transmis de génération en génération comme un mode d'expression artistique élevé mais aussi comme une forme de mysticisme. Le maître Ustaad Saam parcourt le pays avec ses leçons de musique traditionnelle qui ne sépare jamais l'expérience artistique de la religieuse.
Cette voie mystique est également explorée par le pèlerin Gogha Sain, pour qui la rencontre avec Dieu se fait à travers la recherche de la paix intérieure. *Closer to God* est un voyage au cœur des pratiques mystiques de l'Islam, mais aussi une réflexion sur la dimension transcendantale de l'être humain. Le film propose une véritable expérience sensorielle et spirituelle. A travers une mise en scène très soignée, les réalisateurs tentent de comprendre la beauté du geste mystique plutôt que la logique de la religion. Un film qui repose sur l'idée que pour mieux comprendre l'autre, il faut, surtout, l'écouter.

Musik ist in vielen Kulturen ein privilegierter Weg, um Gott zu begegnen. Die traditionellen religiösen Gesänge im pakistanischen Islam wurden von Generation an Generation weitergegeben, wie eine Form des hohen künstlerischen Ausdrucks, aber auch wie eine Form des Mystizismus. Meister Ustaad Saam reist mit seinen Lektionen in dieser traditionellen Musik, die die künstlerische Erfahrung niemals von der religiösen trennt, durch das Land. Dieser mystische Weg wird auch von Pilger Gogha Sain erforscht, für den die Begegnung mit Gott über die Suche nach innerem Frieden erfolgt. *Closer to God* ist eine Reise ins Herz dieser mystischen Praktiken des Islams, aber auch eine Überlegung zur transzendentalen Dimension des Menschen. Der Film bietet ein echtes sinnliches und spirituelles Erlebnis. Durch eine besonders sorgfältige Inszenierung versuchen die Regisseure, die Schönheit der mystischen Geste zu verstehen, statt die Logik der Religion. Ein Film, der auf der Idee beruht, dass man ihm vor allem zuhören muss, um den anderen besser zu verstehen.

Several cultures consider music one of the preferred paths for encountering God. The traditional religious chants in Islamic Pakistan are passed on from generation to generation as a form of high artistic expression, but also as a form of mysticism. The master Ustaad Saam roams the country giving lessons in this traditional music that never separates the artistic experience from the religious one. This mystical path is also explored by the pilgrim Gogha Sain, for whom the encounter with God occurs through the quest for inner peace. *Closer to God* is a voyage into the mystical practices of Islam, but also a reflection on the transcendental dimension of the human being. The film offers a real sensory and spiritual experience. Through a very meticulous mise en scène, the directors attempt to understand the beauty of the mystic gesture rather than the logic of the religion. A film that hinges on the idea that in order to better understand the other, one must, first and foremost, listen to them.

CONTACT
Annette Berger
+41 792558435
info@dokwerkstatt.ch

ELENA LÓPEZ RIERA

MATHIEU ROY

DISPOSSESSION

CANADA | 2018 | 75' | ENGLISH, FRENCH, PORTUGUESE, CHEWA

WORLD PREMIERE

Dans le monde entier, de petits paysans sont dépossédés de leurs terres et voués à une quasi-mort sociale, économique et culturelle. L'industrie agroalimentaire, soutenue par les politiques néo-libérales et le soi-disant libre-échange, s'empare des terres partout où elle le peut. Les lois protégeant auparavant les petits exploitants ne peuvent plus rien face aux nouvelles stratégies économiques. *Dispossession* analyse l'impact des différentes politiques économiques qui ont bouleversé des conditions de vies déjà extrêmement difficiles. Le cercle vicieux de la pauvreté s'est encore accentué dans un système où l'endettement et la violation des droits de l'homme ont créé une nouvelle forme d'esclavage. Ceux qui sont incapables de payer leurs dettes sont devenus les rouages d'une machine qui finira par les tuer. Les paysans qui profitaient autrefois de revenus décents ne sont plus que les pièces jetables de schémas financiers impitoyables. L'augmentation effarante des taux de suicide, des cancers et des migrations résulte de politiques et de stratégies qui doivent être dénoncées et freinées. Une sonnette d'alarme plus que nécessaire.

Weltweit werden Kleinbauern ihres Landes beraubt und an den Rand der sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Auslöschung gedrängt. Unter Rückendeckung von neoliberaler Politik und so genanntem Freihandel reissen Agrokonzerne Land an sich, wo immer sie können. Schutzmassnahmen, die die Kleinbauern einst unterstützten, sind den neuen Wirtschaftsstrategien gegenüber nutzlos. *Dispossession* analysiert die Auswirkungen diverser Wirtschaftspolitiken, die die bereits vorher unmöglichen Lebensbedingungen völlig verändert haben, und zwar zum Schlechteren. Die durch Verschuldung und Menschenrechtsverletzungen noch verschärfte Armutskette ermöglicht letztlich eine neue Form der Sklaverei. Menschen, die ihre Schulden nicht mehr zurückzahlen können, werden zu Zahnrädern einer Maschine, die sie schliesslich tötet. Landwirte, die einst ein angemessenes Einkommen hatten, werden zu den schnell entsorgten Spielbällen unbarmherziger Finanzpläne. Ein beängstigender Anstieg von Suizidraten, Krebs und Migration ist der schreckliche Tribut von Politiken und Strategien, die angegangen und gestoppt werden müssen. Ein Film, der eine bitter nötige Alarmglocke läutet.

Small farmers worldwide are being deprived of their land and pushed on the verge of social, economic, and cultural extinction. Corporate agribusinesses, backed by neoliberal policies and so-called free trade, grab land wherever they can. The protective controls that used to support small-holding farmers are helpless against the new economic strategies. *Dispossession* analyses the impact of the different economic policies that have completely transformed for the worse what were once already impossible living conditions to begin. The chain of poverty made worse by debt and violation of human rights enables ultimately a new form of slavery. People unable to pay off their debts becomes cogs in a machine that eventually kills them. Farmers that once enjoyed decent incomes are the disposable pawns of ruthless financial schemes. A frightening rise of suicide rates, cancer and migration is the appalling toll of politics and strategies that need to be addressed and stopped. A film that rings a much-needed alarm bell.

SCREENPLAY
Mathieu Roy, Richard Brouillette, Benoit Aquin, Louis-Martin Paradis

PHOTOGRAPHY
Mathieu Roy, Benoit Aquin

SOUND
Reto Stamm, Christof Steinmann, Patrick Becker

EDITING
Louis-Martin Paradis

PRODUCTION
Lucie Tremblay; Colette Loumède, Mélanie Lasnier (Office national du film du Canada); Gabriela Bussman; Vadim Jendreyko;
Mathieu Roy (MR2 Films inc.); Richard Brouillette

FILMOGRAPHY
2018 Dispossession
2013 L'Autre Maison
2011 Surviving Progress
2011 Ecclestone : la Formule du Pouvoir
2009 Mort à Venise : un voyage musical avec Louis Lortie
2006 La Peau du Léopard
2005 François Girard en trois actes

CONTACT
Colette Loumède
Office national du film du Canada
+1 5148626689
c.loumede@onf.ca

GIONA A. NAZZARO

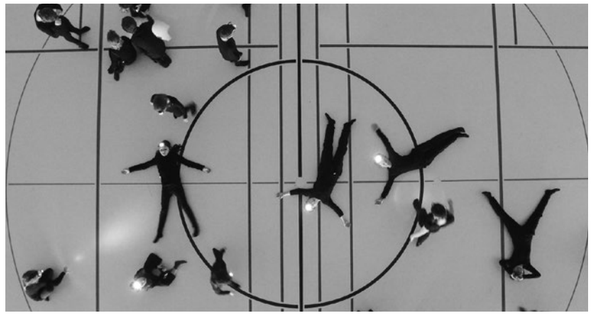
CAMILLE BUDIN

GRAND ET PETIT

CHILDREN OF THE UNIVERSE

SWITZERLAND | 2018 | 52' | FRENCH

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY
Camille Budin, Marianne Brun

PHOTOGRAPHY
Camille Cottagnoud

SOUND
Gilles Abravanel, Daniel Almada

EDITING
Annette Brütsch

MUSIC
Costanza Francavilla

PRODUCTION
Luc Peter (Intermezzo Films);
Irène Challand (RTS)

FILMOGRAPHY
2018 Grand et Petit
2009 Be Free (sf)

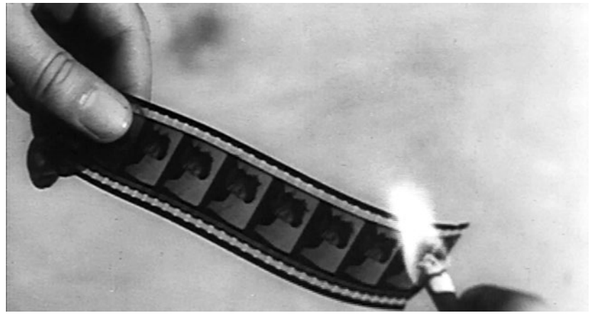
Les minois affichent une certaine perplexité. Car ce n'est pas une expérience scolaire ordinaire que l'astrophysicienne Stéphanie Juneau leur propose, qui leur demande à brûle pourpoint comment ces chères petites têtes blondes s'imaginent « le début de tout ». Mais les capacités d'observation et d'imagination, propres à l'enfance, ne constituent-t-elle pas des ressorts puissants de la connaissance scientifique ? *Grand et Petit* suit les élèves d'une école élémentaire partis découvrir de manière ludique l'immensité de l'univers à travers des jeux de rôles, des chorégraphies poétiques, des balades dans une nature montagnarde immaculée, où les arbres peuvent devenir une représentation des étoiles et la forêt, celle d'une galaxie. La caméra complice de Camille Budin saisit leurs tentatives pour s'approprier tant bien que mal des connaissances nouvelles et prendre conscience de la « petitesse » des hommes devant l'infini cosmique qui les contient. Et leurs interrogations nous renvoient, mine de rien, à nos propres angoisses métaphysiques d'adultes quant à notre place dans le « grand tout ».

Die Kindermienen schauen verwundert drein. Denn was die Astrophysikerin Stéphanie Juneau ihnen anbietet, ist keine gewöhnliche Schulerfahrung. Unvermittelt fragt sie die Kleinen, wie sie sich «den Anfang von allem» vorstellen. Schliesslich stellen die der Kindheit eigene Beobachtungsgabe und Vorstellungskraft kräftige Antriebsfedern der wissenschaftlichen Erkenntnis dar … *Grand et Petit* folgt den Schülern einer Grundschule, die spielerisch die Unendlichkeit des Universums entdecken: Rollenspiele, poetische Choreografien, Spaziergänge in der unberührten Natur der Berge, wo Bäume zu Sternen und der Wald zu einer Galaxie werden können. Einfühlsam fängt die Kamera von Camille Budin ihre Versuche ein, sich die neuen Kenntnisse so gut es eben geht zu eigen zu machen und sich die unendliche «Kleinheit» der Menschen angesichts der alles enthaltenden kosmischen Unendlichkeit bewusst zu machen. Ganz nebenbei verweisen uns die Fragen, die sie sich stellen, auf unsere eigenen metaphysischen Ängste hinsichtlich unserer Stellung als Erwachsene im «grossen Ganzen».

The sweet little faces show a certain perplexity. For this is no ordinary school experiment that the astrophysicist Stéphanie Juneau is offering them, asking out of the blue how these little blond heads imagine "the beginnings of everything." But do the capacities for observation and imagination, specific to childhood, not constitute powerful forces for scientific knowledge? *Grand et Petit* follows the pupils of a primary school who have set off to discover the immensity of the universe in a fun way through role playing, poetic choreographies, walks in pristine mountainous nature, where the trees can become a representation of the stars and the forest, or of a galaxy. The knowing camera of Camille Budin captures their attempts to somehow acquire new knowledge and become aware of the "smallness" of men compared to the cosmic infinity that contains them. And their questions send us back, casually, to our own adult metaphysical anxieties about our place in "Life, the Universe and Everything".

CONTACT
Luc Peter
Intermezzo Films
+41 227414747
info@intermezzofilms.ch

EMMANUEL CHICON



FRANCIS REUSSER

LA SÉPARATION DES TRACES

SEPARATION OF TRAILS

SWITZERLAND | 2018 | 75' | FRENCH

WORLD PREMIERE

Francis Reusser est un photographe et cinéaste qui a une longue carrière derrière lui. Avec ce film, le réalisateur suisse revisite les lieux de sa mémoire intime (les paysages alpins de son enfance, les rues des villes où il a tourné certains de ses films) ainsi que ceux de sa mémoire cinéphilique. Dans cet énorme travail de reconstruction qui prend la forme d'un journal filmé, la séparation des traces entre sa vie et son travail devient impossible. Après autant de films réalisés, regardés, aimés, est-il possible de faire autrement ? Reusser joue le double jeu de celui qui regarde et celui qui est regardé, et réussit à se raconter avec humour et intelligence sans jamais tomber dans l'amertume. Son récit, teinté par la nostalgie de celui qui est persuadé d'avoir connu une époque meilleure pour le cinéma, et aussi porté par la force de celui qui continue à faire des films malgré les contraintes économiques. Une lettre d'amour au cinéma du passé, pleine d'espoir en l'avenir. Un vrai chant de résistance.

Der Fotograf und Filmemacher Francis Reusser kann auf eine lange Karriere zurückblicken. In diesem Film besucht der Schweizer Regisseur die Orte seines persönlichen (die Alpenlandschaften seiner Kindheit, die Strassen der Städte, in denen er manche seiner Filme drehte) und seines cinephilen Gedächtnisses erneut. Bei diesem enormen Rekonstruktionsunterfagen, das die Form eines Filmtagebuchs annimmt, wird die Trennung der Spuren zwischen seinem Privat- und seinem Berufsleben unmöglich. Wie könnte es nach so vielen gedrehten, angeschauten, geliebten Filmen auch anders sein? Reusser spielt das doppelte Spiel desjenigen, der zuschaut, und desjenigen, dem zugeschaut wird, und schafft es, seine Geschichte humorvoll und intelligent zu erzählen, ohne jemals in Bitterkeit zu verfallen. Seine Erzählung ist von der Nostalgie einer Person getränkt, die überzeugt ist, bessere Zeiten für das Filmschaffen gekannt zu haben und wird auch von der Kraft desjenigen getragen, der trotz der wirtschaftlichen Zwänge weiterhin Filme macht. Ein Liebesbrief an das Filmschaffen der Vergangenheit, voller Hoffnung für die Zukunft. Ein echtes Widerstandslied.

Francis Reusser is a photographer and director with a long career behind him. With this film, the Swiss director revisits the places from his personal memory (the Alpine landscapes of his childhood, the streets of the towns in which he shot some of his films) as well as those in his cinephilic memory. In this enormous work of reconstruction, taking the form of a filmed diary, it becomes impossible to separate the traces of his life and his work. After having directed, seen, and loved so many films, is it possible to do otherwise? Reusser plays the dual role of he who sees and he who is seen, and successfully tells his story with humour and intelligence, never sinking into bitterness. His account, tinged with the nostalgia of one convinced that he experienced better times for the film industry, and also driven along by the strength of one who continues to make films despite economic constraints. A love letter to the films of the past, full of hope for the future. A real song of resistance.

PHOTOGRAPHY
Rodney Musso, Jean-Baptiste Perrin

SOUND
François Musy, Renaud Musy

EDITING
Jean Reusser

MUSIC
Mesparrow

PRODUCTION
Xavier Grin (P.S. Productions);
Irène Challand (RTS);
Sven Wälti (SRG SSR)

FILMOGRAPHY
2018 Stanka (In production)
2018 La séparation des traces
2015 Voir (sf)
2014 La terre promise
2012 Ma nouvelle Héloïse
2007 Voltaire et l'affaire Calas
2005 Ramuz Cinéma
2005 Une femme blessée (sf)
2002 Les printemps de notre vie
2001 Douce nuit (vi)
2000 Histoires de fêtes
1998 La guerre dans le haut pays
1994 Passages de la recherche
1991 Jacques & Françoise
1987 La loi sauvage
1984 Derborence
1981 Seuls
1978 Bleu nuit (sf)
1976 Le grand soir
1974 Un film en chantier (sf)
1971 Biladi, une révolution
1967 Vive la mort
1965 Quatre d'entre elles
1964 Antoine et Cléopâtre (sf)

CONTACT
Xavier Grin
P.S. Productions
+41 219220372
xavier.grin@ps-productions.ch
www.ps-productions.ch

ELENA LÓPEZ RIERA

STÉPHANIE CHUAT, VÉRONIQUE REYMOND

LADIES

LES DAMES

SWITZERLAND | 2018 | 80' | FRENCH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Joseph Areddy

SOUND
Céline Pernet, Jérôme Cuendet

EDITING
Karine Sudan

MUSIC
Nicolas Rabaeus

PRODUCTION
Stéphane Goël (Climage);
Irène Challand (RTS)

FILMOGRAPHY
STÉPHANIE CHUAT & VÉRONIQUE REYMOND
2018 Schwesterlein (in production)
2018 Ladies
2010 La Petite Chambre
2009 Buffo, Buten & howard
2005 Gymnase du soir, petites histoires et grandes études
2004 Berlin Backstage (sf)

Elles sont divorcées, veuves ou célibataires, ont traversé une ou plusieurs vies, désirent en vivre d'autres, mais, victimes d'une société vieillissante majoritairement féminine, elles ont le sentiment, alors que les hommes ont déserté leur paysage affectif, d'être devenues transparentes. Après avoir lancé un « appel à dames » dans plusieurs médias, Stéphanie Chuat et Véronique Reymond ont reçu une centaine de réponses de la part de sexagénaires en proie à cette solitude moderne, après avoir été élevées dans le conformisme de l'idéal du mariage et de la vie de famille. De ce casting, les cinéastes ont retenu cinq protagonistes, dont elles ont filmé pendant une année, le discret combat ordinaire pour rester alertes et réinventer leur existence quotidienne, qu'elles épluchent les « petites annonces du cœur », fréquentent les dancings…ou se mêlent à une communauté d'hommes chasseurs. Non sans humour, *Ladies* prend le temps d'écouter une génération rarement représentée au cinéma, et de cheminer avec des femmes en train de conquérir, avec énergie – et parfois difficulté – leur émancipation.

Sie sind geschieden, verwitwet oder ledig, haben eines oder mehrere Leben gelebt, möchten noch andere leben. Als Opfer einer alternden und vorwiegend aus Frauen bestehenden Gesellschaft haben sie jedoch angesichts des Verschwindens der Männer aus ihrer emotionalen Welt das Gefühl, durchsichtig geworden zu sein. Auf ihren «Aufruf für Damen» in verschieden Medien erhielten Stéphanie Chuat und Véronique Reymond gut hundert Antworten von Frauen in den Sechzigern, die im Konformismus des Ideals der Ehe und des Familienlebens aufwuchsen und nun dieser modernen Einsamkeit ausgeliefert sind. Die Filmemacherinnen wählten aus diesem Casting fünf Darstellerinnen aus und filmten ein Jahr lang deren diskreten, normalen Kampf darum, rüstig zu bleiben und beim Durchforsten von Kontaktanzeigen, bei Tanztees oder auch, indem sie sich einer Gemeinschaft von Jägern anschliessen, ihren Alltag neu zu erfinden. Nicht ohne Humor nimmt sich *Ladies* die Zeit, einer im Kino nur selten dargestellten Generation zuzuhören und diese Frauen dabei zu begleiten, wie sie mit Energie – und manchmal unter Schwierigkeiten – ihre Emanzipation erobern.

They are divorced, widowed or single, have already crossed one or several lives, wish to live others, but, as victims of a mainly feminine ageing society, they have the feeling that they've become transparent since men have deserted their emotional landscape. After having launched a "call for ladies" on various media outlets, Stéphanie Chuat and Véronique Reymond received around a hundred replies from sexagenarians beset by this modern solitude, having been raised to conform to the ideals of marriage and family life. From this casting call, the filmmakers chose five protagonists and, over a year, filmed them, their discreet banal fight to stay alert and reinvent their daily existence, as they go through "lonely hearts ads" with a fine-tooth comb, go to dance halls… or mix with a community of male, hunters. Not without humour, *Ladies* takes the time to listen to a generation, rarely represented on film, and to move forward with these women in the process of conquering, with energy—and, at times, difficulty—their emancipation.

CONTACT
Stéphane Goël
Climage
+41 786227189
stephane@climage.ch

EMMANUEL CHICON

FRANCESCO FERRI

LIBELLULA GENTILE FABIO PUSTERLA, THE POET'S WORK

GENTLE DRAGONFLY

SWITZERLAND | 2018 | 71' | ITALIAN

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Francesco Ferri

SOUND
Francesco Ferri

EDITING
Paolo Cottignola

PRODUCTION
Elda Guidinetti, Andres Pfaeffli (ventura film);
Silvana Bezzola (RSI)

FILMOGRAPHY
2018 LIBELLULA GENTILE Fabio Pusterla, the poet's work
2016 Il Passo (mld)
2015 Super Papa (sf)
2013 E non ci vedevamo… (sf)
2011 The Advy Family, Old water tower, 18400 Prokuplje, Serbia (sf)
2011 La Notte (sf)

Lauréat du prestigieux prix de la fondation suisse Schiller et du prix Gottfried Keller, Fabio Pusterla est un auteur qui a toujours cultivé des liens très étroits avec son pays et avec l'Italie voisine. Vivant loin des projecteurs, il est un poète renommé et respecté. Ecrivain, essayiste et traducteur, il a produit un impressionnant corpus de travaux mais a rarement autorisé les caméras à accéder à son espace privé et de création. Le réalisateur Francesco Ferri entame un dialogue extrêmement respectueux et intime avec Pusterla, comme un ami qui retrouverait une vieille connaissance qu'il n'a pas vue depuis longtemps. Le poète et philologue détaille en profondeur sa démarche créative et explique avec humilité sa philosophie, son éthique de travail, ses préoccupations et son engagement politique. Ces éléments sont le sujet de ce film fascinant sur les mystères et le savoir-faire de la création poétique. *LIBELLULA GENTILE (…)* est un lieu où se rencontrent le cinéma et le monde de la poésie, un espace d'observation où l'écoute et la compréhension ne font qu'un.

Der mit dem renommierten Einzelwerkpreis der Schweizerischen Schillerstiftung und dem Gottfried-Keller-Preis ausgezeichnete Dichter Fabio Pusterla hat eine enge Beziehung zu seinem Land und dem benachbarten Norditalien. Der Mann, der das Rampenlicht scheut, war immer der Poet der Dichter. Als Schriftsteller, Essayist und Übersetzer blickt er auf ein beeindruckendes Œuvre zurück und hat Kameras bislang nur sehr selten Zugang zu seinem Lebens- und Schaffensbereich gewährt. Regisseur Francesco Ferri nähert sich Pusterla so respektvoll und vertraulich, als träfe er nach langer Zeit einen alten Freund wieder. Der Dichter und Philologe spricht über seinen Schaffensprozess. Bescheiden erzählt er von seiner Philosophie, seinem Arbeitsethos, seinen Besorgnissen und seinem politischen Engagement. Alle diese Elemente nähren einen packenden Film über eine faszinierende Persönlichkeit und die Geheimnisse und das Beherrschen des dichterischen Schöpfungsprozesses. *LIBELLULA GENTILE (…)* ist der Ort, an dem das Kino der Poesie begegnet und zu einem beobachtenden Raum wird, der Zuhören und Verstehen eins werden lässt.

Recipient of the prestigious Swiss Schiller award and the Gottfried Keller award, Fabio Pusterla is a poet who has always nurtured his deep ties to his country and neighbouring northern Italy. Living away from the glamorous spotlights, he has always been a renowned and respected poet. Writer, essayist, and translator, with an impressive body of work, he has also very rarely allowed cameras to access his creative and private space. Director Francesco Ferri approaches Pusterla in a respectful and intimate way; like a friend meeting an old acquaintance after a very long time. The poet and philologist speaks in depth about his creative process. He explains with humility his philosophy, his work ethic, concerns and political engagement. All these elements become the subject of a fascinating film about an extremely captivating character and the mysteries and the mastery of poetic creation. *LIBELLULA GENTILE (…)* is the place where cinema encounters the poetic word and becomes an observational space where listening and understanding become one.

CONTACT
Andres Pfaeffli
Ventura film
+41 916462021
pfaeffli@venturafil

GIONA A. NAZZARO

FLORIANE DEVIGNE

NI D'ÈVE, NI D'ADAM. UNE HISTOIRE INTERSEXE.

NO BOX FOR ME. AN INTERSEX STORY

FRANCE, SWITZERLAND | 2018 | 58' | FRENCH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Nathalie Durand, Floriane Devigne

SOUND
Graciela Barrault, Sylvain Copans

EDITING
Gwenola Héaulme

PRODUCTION
Emmanuelle Dugne (CFRT); RTS

FILMOGRAPHY
2018 Ni d'Eve ni d'Adam. Une histoire intersexe (mlf)
2014 Biffe Thérapie (sf)
2013 Dayana Mini Market (mlf)
2012 La Clé de la chambre à lessive
2010 Soeur Blandine (sf)
2009 Madame (sf)
2008 Family Movie (sf)
2008 La chaise et le chaisier
2007 La Boîte à tartine (mlf)
2005 Les mots Claire (sf)

M., 27 ans, est une personne née avec une variation biologique de ses caractéristiques sexuelles. Comme 1.7% de la population, elle est intersexuée, un puissant tabou dont elle voudrait bien se défaire. Un jour, tout va changer lorsque M. entre en contact avec Deborah, intersexuée également, et qui va lui faire découvrir de nouvelles façons de se percevoir elle-même et son corps. Et même si le chemin vers l'acceptation reste long et sinueux, M. va trouver le réconfort d'autres voix : celle d'Audrey et de Pidgeon et d'autres militant·e·s intersexes américain·e·s actif·ve·s sur YouTube. Elle découvrira avec eux de nouveaux mots, de nouvelles représentations qui lui permettront d'échapper aux définitions médicales pathologisantes et d'entrer dans une nouvelle dimension où la liberté, le respect et l'espoir sont permis. Un film qui interroge les normes établies et les limites d'une vision binaire, patriarcale et hétérosexuelle du genre. Trop attendrissant pour être binaire, en effet.

M., 27 Jahre, wurde mit einer biologischen Variation ihrer sexuellen Merkmale geboren. Wie 1,7 % der Bevölkerung ist sie intersexuell, ein starkes Tabu, dessen sie sich gern entledigte. Eines Tages lernt M. die ebenfalls intersexuelle Deborah kennen, die sie mit einer völlig neuen Wahrnehmung ihrer selbst und ihres Körpers vertraut macht. Auf dem langen und verschlungenen Weg zur Akzeptanz findet M. Halt bei den Stimmen von Audrey, Pidgeon und anderen militanten amerikanischen Intersexuellen, die auf YouTube aktiv sind. Mit ihnen entdeckt sie neue Worte, neue Darstellungen, mit deren Hilfe sie den pathologisierenden medizinischen Definitionen entkommen und in eine neue Dimension eintreten kann, in der Freiheit, Respekt und Hoffnung erlaubt sind. Ein Film, der die etablierten Normen und die Grenzen einer binären, patriarchalischen und heterosexuellen Vision des Genders hinterfragt. Einfach zu schön, um binär zu sein.

M is 27 years old and was born with a biological variation of her sexual characteristics. Like 1.7% of the population she is intersex, a powerful taboo that she wished to shed. One day, everything is going to change when M gets in touch with Deborah, who is also intersex, and who will introduce her to a whole new perception of herself and her body. And, although the path to acceptance is still long and winding, M. will find comfort from other voices: that of Audrey and Pidgeon and other American intersex militants who are active on YouTube. Thanks to them, she will find new words, new representations that will allow her to escape from pathologizing medical definitions and enter into a new dimension where freedom, respect and hope are allowed. This is a film that queries the established standards and the limits of a binary, patriarchal and heterosexual vision of gender. Too touching to be binary, indeed.

CONTACT
Stephan Riguet
Andana Films
+33 475943467
sriguet@andanafilms.com
www.andanafilms.com

GIONA A. NAZZARO

PAOLO BARBERI, RICCARDO RUSSO

THE REMNANTS

ITALY, SWITZERLAND | 2017 | 72' | LAO, ENGLISH

INTERNATIONAL PREMIERE

C'est un fait que beaucoup ignorent, mais le Laos détient un triste record : c'est le pays le plus bombardé de l'histoire moderne, bien qu'il n'ait jamais déclaré la guerre à aucun autre pays. Entre 1964 et 1973, les avions américains ont lâché environ 2 millions d'engins explosifs sur ce territoire, au cours de plus de 500 000 missions de bombardements. Plus de 40 ans plus tard, le pays porte toujours les stigmates et le lourd fardeau de cette guerre dévastatrice et sans merci. Tout a changé depuis, mais les gens doivent encore vivre avec les conséquences de cette période. Les bombes qui n'ont pas explosé tout de suite ont par la suite fait plus de 22 000 victimes. Les autres ont été intégrées au quotidien. Elles sont devenues des abreuvoirs, des réservoirs d'eau et même des pots de fleurs. Le film expose méticuleusement la façon dont l'horreur et la mort ont été transformées, tandis que les gens continuent à vivre. Par le biais d'une observation précise, le réalisateur présente une réalité jusque-là peu connue, où la guerre et ses vestiges ont été assimilés à la trame de la vie.

Nur wenigen ist bekannt, dass Laos den Rekord in einer Kategorie des Grauens hält: es ist das in der neueren Geschichte am massivsten bombardiert Land – und das, obgleich es nie einem anderen Land den Krieg erklärt hat. Zwischen 1964 und 1973 warfen amerikanische Flugzeuge auf über 500,000 Einsätzen mehr als 2 Millionen Sprengkörper über Laos ab. Über vierzig Jahre danach ist das Land immer noch von den Spuren dieser skrupellosen und unmenschlichen Art der Kriegsführung gezeichnet. Seit dem Krieg hat sich alles verändert, doch die Menschen sind bis heute mit den Folgen konfrontiert und müssen damit leben. Seit dem Ende des Kriegs haben nicht explodierte Bomben über 22,000 Opfer gefordert. Die Reste dieser todbringenden Elemente wurden in Form von Trögen, Wassertanks und sogar Blumentöpfen in den Alltag übernommen. Dieser Film untersucht, wie Horror und Tod verarbeitet und versucht werden kann, weiterzuleben. Mit seinem genauen Beobachtungsstil führt der Regisseur an eine nie zuvor gesehene Realität heran, in der sich der Krieg und seine Überreste mit dem Leben verwoben haben.

Even though it is widely ignored, Laos holds a shocking record: it is the most heavily bombed country in modern history even though it never declared war on other countries. From 1964 up to 1973 American airplanes have dropped more than 2 million explosive devices on Laotian territory while carrying out over 500'000 bombing missions. More than forty years later, the country still carries the heavy signs and burdens of such ruthless and inhumane warfare. Everything has changed since the war, but people still must deal and live with the consequences of it. Unexploded bombs have caused since the end of the war more than 22'000 civil victims. The rest of these deadly devices have been integrated in the chores of every day's life transforming bombs in troughs, water tanks and even flower pots. The film carefully examines how to transform horror and death while trying to carry on, daily. With a precise observational style, the director introduces the viewer to a never seen reality where the war and its remnants have been weaved into the fabric of life.

SCREENPLAY
Flaminio Cozzaglio

PHOTOGRAPHY
Riccardo Russo, Paolo Barberi

SOUND
Gianluca Stazi

EDITING
Simone Manetti

MUSIC
Giuliano Lucarini

PRODUCTION
Federico Schiavi (Nacne);
Tiziana Soudani (Amka Films);
Vittoria Fiumi (Fiumi Film);
Silvana Bezzola (RSI)

FILMOGRAPHY
2018 The Remnants
2011 The Well (mlf)

CONTACT
Federico Schiavi
Nacne
+39 3285995253
federico.schiavi@gmail.com
www.nacne.eu

GIONA A. NAZZARO

FILIPPO FILLIGER

TO THE ORIGIN

À L'ORIGINE

SWITZERLAND | 2018 | 50' | FRENCH, ITALIAN

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Filippo Filliger

SOUND
Filippo Filliger

EDITING
Filippo Filliger

PRODUCTION
Filippo Filliger (Les films du chalet)

FILMOGRAPHY
2018 To the Origin (mlf)
2017 Hypertable – Essay on Friendship (sf)

« Quand j'arriverai à Paris, elle sera en vie. Il ne peut pas en être autrement, cela ne se peut pas. Elle n'a pas le droit de mourir. Plus tard, peut-être, quand nous le lui permettrons » : en 1974, Werner Herzog, apprenant sa maladie, se rendait auprès de Lotte Eisner – grande historienne du cinéma allemand – à pied, en traversant une Europe enneigée entre Munich à Paris. Expérience fondatrice dont il tirera un livre, *Sur le chemin des glaces*. Filippo Filliger retrouve ce geste dans *À l'Origine*, cette fois avec une caméra, en marchant entre Genève et Locarno vers sa mère, atteinte d'un cancer, à travers un paysage qu'il a toujours vu défiler derrière une vitre de train ou de voiture, mais « jamais vécu ». C'est dans le ventre de la montagne, séquence inaugurale du film, qu'il prend la décision de pèleriner pour retarder l'issue fatale de la maladie et laisser surgir un sentiment de tristesse qui lui permettra de laisser partir sereinement l'être aimé. En chemin, le temps ralenti provoque rencontres, dialogues impromptus, fulgurances visuelles : comme une jouvence de l'attention portée à la moindre des choses.

«Wenn ich in Paris ankomme, dann lebt sie. Anders kann es nicht sein, unmöglich. Sie darf nicht sterben. Später vielleicht, wenn wir es ihr erlauben.» Als er 1974 von der Krankheit der grossen deutschen Filmhistorikerin Lotte Eisner erfuhr, begab sich Werner Herzog zu ihr – zu Fuss durchquerte er das verschneite Europa von München nach Paris. Eine Gründungserfahrung, die er später in seinem Buch *Vom Gehen im Eis* verarbeitet. Filippo Filliger wiederholt diesen Marsch in *To the Origin*. Diesmal mit einer Kamera, wandert er von Genf nach Locarno zu seiner krebskranken Mutter durch eine Landschaft, die er bisher nur durch ein Zug- oder Autofenster vorbeiziehen sah, aber noch nie «erlebt» hat. Im Bauch des Berges, in der Eröffnungssequenz des Films, beschliesst er zu pilgern, um den fatalen Ausgang der Krankheit hinauszuzögern und ein Gefühl der Trauer aufkommen zu lassen, die ihm helfen wird, den geliebten Menschen gefasst gehen zu lassen. Unterwegs führt die verlangsamte Zeit Begegnungen, spontane Dialoge, visuelle Gedankenblitze herbei: wie ein Jungbrunnen für die Aufmerksamkeit, die jedem Ding gilt, und sei es noch so klein.

"When I'm in Paris she will be alive. She must not die. Later, perhaps, when we allow it." In 1974, when he learnt of her illness, Werner Herzog went to visit Lotte Eisner—the great historian of German film—walking across a snow-covered Europe from Munich to Paris. A crucial experience from which he would draw a book, *Of Walking in Ice*. Filippo Filliger revisits this gesture in *To the Origin*, this time with a camera, by walking from Geneva to Locarno, towards his mother, suffering from cancer, across landscapes that he has always seen scroll past behind a train or car window, but "never lived". It is in the belly of the mountain, in the opening sequence of the film, that he takes the decision to extend his travels so as to delay the fatal outcome of the illness and allow feelings of sadness to emerge, enabling him to let his loved one leave peacefully. On the way, time slows down, giving rise to encounters, impromptu dialogues, visual flashes: as if rejuvenating the consideration of the least one can do.

CONTACT
Filippo Filliger
+41 786546923
23fs@10111.org

EMMANUEL CHICON

GEORGES GACHOT

WHERE ARE YOU, JOÃO GILBERTO?

WO BIST DU, JOÃO GILBERTO?

FRANCE, SWITZERLAND, GERMANY | 2018 | 106' | PORTUGUESE, GERMAN

WORLD PREMIERE

Ho ba là là, à la recherche de João Gilberto est le titre d'un livre dans lequel le journaliste allemand Marc Fischer raconte sa quête désespérée pour rencontrer son idole, João Gilberto, disparue de la scène publique depuis des décennies. Suivant les traces laissées par Fischer, le réalisateur Georges Gachot, se rend à son tour à Rio de Janeiro afin de poursuivre la recherche du mythique Gilberto, dont il est fan également. Dans les rues de la ville, la musique du père de la Bossa Nova résonne encore, comme s'il était partout, présent. Semblable à un film noir, le réalisateur incarne une sorte de détective à la recherche d'un personnage disparu. Gachot emprunte au mystère romanesque qui entoure la figure du chanteur brésilien pour articuler une narration entre fiction et documentaire, un bon prétexte pour écrire, au passage, une nouvelle histoire de la Bossa Nova et de son héritage. Trouvera-t-il João Gilberto ? Quoi qu'il en soit, on a la certitude que sa musique sera toujours là. Le rythme ultra-célèbre de son *Ho ba là là* continue à sonner comme une berceuse pour tous les insomniaques qui cherchent encore ses traces dans les rues de Rio de Janeiro.

Hobalala: Auf der Suche nach João Gilberto ist der Titel eines Buches, in dem der deutsche Journalist Marc Fischer von seinem verzweifelten Versuch erzählt, sein Idol João Gilberto zu treffen, der seit Jahrzehnten aus der Öffentlichkeit verschwunden ist. Auf den von Fischer hinterlassenen Spuren reist auch Regisseur Georges Gachot nach Rio de Janeiro, um die Suche nach dem legendären Gilberto fortzusetzen, von dem er ebenfalls Fan ist. In den Strassen der Stadt ertönt immer noch die Musik des Vaters des Bossa Nova, so als wäre er überall präsent. Wie in einem Film noir verkörpert der Regisseur eine Art Detektiv, der nach einer verschwundenen Person sucht. Gachot nutzt das romanhafte Mysterium, das die Person des brasilianischen Sängers umgibt, für eine Erzählung zwischen Fiktion und Dokumentarfilm, einen guten Vorwand, um – ganz nebenbei – die Geschichte des Bossa Nova und seines Erbes neu zu schreiben. Wird man erfahren wo João Gilberto ist ? Ob ja oder nein, was sicher steht ist dass seine Musik immer da sein wird. Für die Schlaflosen, die in den Strassen Rio de Janeiros weiter nach seinen Spuren suchen, wird der legendäre Rhythmus seines *Hobalala* auch in Zukunft wie ein Wiegenlied klingen.

Ho ba là là, Looking for João Gilberto is the title of a book in which the German journalist Marc Fischer recounts his desperate quest to find his idol, João Gilberto, gone from the public scene for decades. Following the traces left by Fischer, the director Georges Gachot goes to Rio de Janeiro too so as to continue the search for the legendary Gilberto, of whom he is also a fan. In the streets of the city, the music of the father of bossa nova still resonates, as if he were present everywhere. Like a film noir, the director embodies a kind of detective looking for a missing person. Gachot borrows from the fanciful mystery that surrounds the figure of the Brazilian to articulate a narrative between fiction and documentary, a fine pretext to write a new history of bossa nova and its heritage along the way. Will we ever know where João Gilberto is ? No matter what, what remains certain is that his music will always be there. The ultra-famous rhythm of *Ho ba là là* continues to ring out like a lullaby for all the insomniacs who are still looking for traces of him on the streets of Rio de Janeiro.

SCREENPLAY
Georges Gachot, Paolo Poloni

PHOTOGRAPHY
Stéphane Kuthy

SOUND
Michael Kranz

EDITING
Julie Pelat

MUSIC
Donato João

PRODUCTION
Georges Gachot (Gachot Films); Pierre-Olivier Bardet (Idéale Audience); Christoph Menardi, Andreas Atzwanger (NEOS Film); Urs Augstburger (SRF); Irène Challand (RTS)

FILMOGRAPHY
2018 Where Are You, João Gilberto?
2017 Boîtes à musique (sf)
2014 O Samba
2012 L'ombrello di Beatocello
2010 Rio Sonata – Starring Nana Caymmi
2007 Kantha Bopha, 15 ans déjà – Dr. Beat Richner au Cambodge
2000 ...And The Beat Goes On

CONTACT
Théo Lionel
Doc & Film International
+33 142778969
t.lionel@docandfilm.com
www.docandfilm.com

ELENA LÓPEZ RIERA

COMPÉTITION INTERNATIONALE

MOYENS ET COURTS MÉTRAGES

KOO-YONG SOHN

A WALK

SANCHAEK

SOUTH KOREA | 2018 | 20' | KOREAN

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY
Jierro Harada

PRODUCTION
Koo-yong Sohn

FILMOGRAPHY
2018 Winter in Seoul (In production)
2018 A Walk (sf)
2017 Open Wound (mlf)

Une fille et un garçon marchent dans les rues presque vides de leur ville. Ils ont tous deux l'air seuls. Que cherchent-ils ? Ils continuent de marcher et il semble que leur chemin vont se croiser d'une quelconque manière, dans un quelconque endroit. Leur flânerie dans le labyrinthe citadin devient le reflet d'une aventure intérieure qui n'ose pas se manifester à l'extérieur, une exploration de la topographie urbaine, le reflet d'une aventure métaphysique. Le réalisateur Koo-yong Sohn explique la structure de son film en ces mots: « En partant du principe que le cinéma est très proche de la musique, j'ai eu l'idée de faire un film dont la forme ressemble à un morceau de musique. C'est pourquoi j'ai voulu construire la temporalité de ce film selon une structure non narrative et en suivant un rythme et une mélodie. Je me suis dit que le mouvement de la caméra et des acteurs, les couleurs et les formes à l'intérieur du cadre et les environnements sonores naturels pouvaient jouer le rôle du rythme et de la mélodie ». Une exploration subtile de la solitude urbaine. Une comédie sophistiquée sur les flâneurs du monde intérieur.

Ein Mädchen und ein Junge gehen durch die Strassen ihrer Stadt. Beide sehen einsam aus. Die Strassen sind fast menschenleer. Wonach suchen die beiden? Sie gehen weiter und es sieht aus, als müssten sich ihre Wege irgendwie oder irgendwo kreuzen. Ihr «Flanieren» durch das städtische Labyrinth wird zum Zeichen eines inneren Abenteuers, das den Ausbruch nicht wagt. Dadurch wird die Erkundung der städtischen Topografie zum Symbol eines metaphysischen Abenteuers. Zur Struktur seines Films sagt Regisseur Koo-yong Sohn: «Von der Prämisse ausgehend, dass Kino Musik am nächsten kommt, kam mir der Gedanke, dass einen Film zu machen aus formaler Sicht einem Lied entspricht. Darum wollte ich die Zeit in diesem Film über eine nichterzählerische, von Rhythmus und Melodie getragene Zeitachse entwickeln. Ich spürte, dass die Bewegung der Kamera und der Schauspieler, die Farben und die Formen in den Einstellungen und die natürlichen Geräusche vom Set die Rolle von Rhythmus und Melodie spielen konnten.» Eine subtile Sondierung der Einsamkeit in der Stadt. Eine ausgeklügelte Komödie für Flaneure des inneren Raums.

A girl and a boy walk the streets of their city. They both look lonely. The streets are almost devoid of people. What are the two looking for? They continue walking and it looks like they must somehow or somewhere cross their paths. Their "flaneuring" through the city maze becomes the sign of an interior adventure that does not dare manifest itself on the outside. Thus, the exploration of the urban topography becomes the sign of a metaphysical adventure. Director Koo-yong Sohn explains the structure of his film with these words: "Under the premise that cinema is closest to music, I came to the idea of making a film that is formally like a song. Thus, I wanted to develop the time in this film through a non-narrative, rhythm-and-melody-driven timeline. I felt that the movement of the camera and actors, the colours and shapes within the frame, and the natural sounds from the locations could play the role of rhythm and melody". A subtle exploration of urban loneliness. A sophisticated comedy for the flaneurs of the inner space.

CONTACT
Koo-yong Sohn
+85 1055061065
kooyongsohn@gmail.com

GIONA A. NAZZARO

MADDI BARBER

ABOVE 592 METRES

592 METROZ GOITI

SPAIN, UNITED KINGDOM | 2018 | 24' | SPANISH, BASQUE

WORLD PREMIERE

Sur les pentes des Pyrénées espagnoles, la construction du barrage d'Itoiz, dans les années 1990, a inondé sept villages. Une ligne de roche nue encercle l'eau verte de la retenue, marquant le paysage d'une cicatrice qui rappelle la blessure encore vive des habitants déplacés, 592 mètres plus haut. Le paysage a changé et la relation des hommes à leur environnement en a été perturbée. Après s'être battus des années contre l'inondation des villages et des terres, ils sont aujourd'hui les observateurs distants d'un changement subi. Ilargi est éleveur et Javier garde forestier en charge de la préservation des vautours. Ils incarnent chacun un rapport à l'animal et à l'espace très différent. La première, proche, a une relation qui passe par le toucher alors qu'elle prodigue les soins aux vaches. Le deuxième, forcément loin des rapaces, les observe principalement aux jumelles, dans une relation purement visuelle. Le film se trouve là, dans cette différence de distance et de point de vue qu'induit la perturbation du paysage, et avec elle, celle de tout un écosystème, dans une dualité forte des éléments, entre la vie et la mort.

An den Hängen der spanischen Pyrenäen wurden für den Bau des Staudamms von Itoiz in den 1990er Jahre sieben Dörfer überflutet. Nackter Fels umgibt das gestaute grüne Wasser, das gleich einer Narbe in der Landschaft liegt und an die noch offene Wunde der Bewohner erinnert, die 592 m weiter oben neu angesiedelt wurden. Die Landschaft hat sich verändert und mit ihr die Beziehung der Menschen zu ihrer Umgebung. Nach einem jahrelangen Kampf gegen die Flutung der Dörfer und Äcker sind sie heute distanzierte Beobachter des erlittenen Umbruchs. Ilargi ist Viehzüchter und Javier ein für den Schutz der Geier zuständiger Förster. Jeder von ihnen verkörpert ein sehr unterschiedliches Verhältnis zu Tier und Raum. Die Arbeit der einen ist mit Berühren verbunden, wenn sie sich um ihre Kühe kümmert. Der andere ist den Greifvögeln zwangsläufig fern und unterhält über das Fernglas eine rein visuelle Beziehung mit ihnen. In dieser von der Störung der Landschaft – und eines ganzen Ökosystems – ausgelösten Differenz des Abstands und des Blickwinkels liegt der Film in einer starken Dualität der Elemente, zwischen Leben und Tod.

On the slopes of the Spanish Pyrenees, the construction of the Itoiz Dam in the 1990s flooded seven villages. A line of raw rock encircles the contained green water, marking the landscape with a scar that recalls the still acute injury of the residents displaced 592 metres higher up. The landscape has changed and the relationship between men and their environment has been disturbed. After having fought for years against the flooding of the villages and lands, they are today the distant observers of a suffered change. Ilargi is a farmer and Javier is a park ranger responsible for protecting vultures; each embodying a very different relationship with animals and space. One is close, with a relationship that involves touch as she provides the cows with care. The other, necessarily far from the birds of prey, mainly watching them with binoculars, is in a purely visual relationship. The film lies here, in this difference of distance and point of view created by the disruption of the scenery and, with it, that of an entire ecosystem, in a strong duality of elements, between life and death.

SCREENPLAY
Maddi Barber

PHOTOGRAPHY
Maddi Barber

SOUND
Maddi Barber, Xanti Salvador

EDITING
Maddi Barber, Mirari Echavarri

PRODUCTION
Granada Centre Visual Anthropology (University of Manchester); Maddi Barber; Doxa Producciones

FILMOGRAPHY
2018 Above 592 Metres (sf)
2017 Diary of Dreams (sf)
2015 Distantziak

CONTACT
Cristina Hergueta
+34 649889001
cristina.hergueta@doxaproducciones.com

MADELINE ROBERT

AXEL VICTOR

ALONE WITH ANNA

AVEC ANNA UNE DERNIÈRE FOIS

FRANCE | 2018 | 45' | FRENCH, SWEDISH

WORLD PREMIERE

SOUND
Antonin Guerre, Grégoire Chauvot

EDITING
Marie Loustalot

PRODUCTION
Judith Lou Levy, Eve Robin
(les Films du Bal)

FILMOGRAPHY
2018 Tristan et Iseult (in production)
2018 Avec Anna une dernière fois (mlf)
2012 Les règles du jeu (sf)
2012 Les filles de la côte d'Azur (sf)
2011 Dis-moi non (sf)
2010 Tiens ta langue (sf)
2010 Le cinéaste Albert Mayles de passage à Paris (sf)
2009 Le pas de deux (sf)

Il y a des moments dans une vie où tout paraît s'effondrer. Axel a 30 ans, il vient de finir une école de cinéma, est sans emploi, s'est séparé de sa copine et sa grand-mère décède. Sa mère, légèrement inquiétée par la situation de son fils, décide de lui confier une mission : ramener l'urne funéraire de sa grand-mère en Suède, son pays natal. Un peu déboussolé, Axel débarque dans le pays de ses ancêtres avec pour seule compagnie sa caméra et les cendres d'Anna. Il entame ce que va devenir ce film, un objet qui sera tout sauf la chronique d'un périple sinistre. Car en chemin, une rencontre va bouleverser la vie du jeune homme : Clara. Axel Víctor démontre ici que le hasard est l'allié de l'écriture cinématographique. On bascule du journal de deuil à la chronique amoureuse sans même s'en apercevoir, emportés par le doux mouvement du film, par sa caresse. L'utilisation de la parole, drôle et intelligence, d'un corps qui rappelle les gestes du cinéma burlesque, et une conception du cinéma qui se sert du plan comme d'un terrain de jeu, font de ce film un objet inclassable : une lettre d'amour pleine d'autodérision que l'on a tous rêvé d'écrire à la fin d'un été.

Es gibt Momente im Leben, an denen alles zusammenzubrechen scheint. Axel ist 30 Jahre alt, hat gerade sein Filmstudium abgeschlossen, da trennt er sich von seiner Freundin, und seine Grossmutter stirbt. Seine Mutter, die wegen der Situation ihres Sohnes leicht beunruhigt ist, beschliesst, ihm einen Auftrag anzuvertrauen: Er soll die Graburne seiner Grossmutter nach Schweden bringen, in ihr Geburtsland. Etwas verwirrt bricht Axel auf ins Land seiner Vorfahren, seine Kamera und Annas Asche sind seine einzigen Begleiter. Er beginnt, was dieser Film werden wird, der alles ist ausser eine düstere Reisechronik. Denn unterwegs wird eine Begegnung das Leben des jungen Mannes auf den Kopf stellen: Clara. Axel Víctor zeigt, dass der Zufall der Verbündete des Filmemachens ist. Unbemerkt findet der Wechsel von einem Trauertagebuch zur Chronik einer Liebe statt, die sanfte, streichelnde Bewegung des Films zieht den Zuschauer in ihren Bann. Der intelligente und humorvolle Einsatz der Sprache, eines Körpers, der an die Gesten des burlesken Kinos erinnert, und eines Filmkonzepts, das die Einstellung als Spielfeld nutzt, machen diesen Film zu einem Objekt, das in keine Schublade passt: ein Liebesbrief voller Selbstironie, den wir am Ende eines Sommers alle schon einmal schreiben wollten.

There are moments in life when everything seams to collapse. Axel is 30, has just finished film school, is unemployed and, in quick succession, breaks up with his girlfriend and his grandmother died. His mother, somewhat concerned by her son's situation, decides to entrust him with a mission: to take the funeral urn of his grandmother to Sweden, her native country. A little disoriented, Axel arrives in the country of his ancestors with just his camera and Anna's ashes for company. He begins what will become this film, an object that will be everything but a chronicle of the ominous trip. As, on the way, an encounter will completely change the young man's life: Clara. Axel Víctor demonstrates here that chance is the ally of cinematographical writing. Without even realising, we shift from a diary of mourning to an amorous chronicle, carried along by the soft movement of the film, by its caress. The use of speech with intelligence and humour, of a body that recalls the gestures of burlesque film, and a conception of film that uses shots like a playground, make this film an unclassifiable object: a love letter full of self-derision, one we have all dreamed of writing at the end of a summer.

ELENA LÓPEZ RIERA

CONTACT
Eve Robin
Les Films du Bal
+33 650776046
eve@lesfilmsdubal.com

AMÉDÉE PACÔME NKOULOU

BOXING LIBREVILLE

GABON, FRANCE, BELGIUM | 2018 | 54' | FRENCH, GISIR

WORLD PREMIERE

Libreville, Gabon, 2016. Christ, un jeune boxeur s'entraîne sans relâche le jour et veille la nuit les portes des discothèques pour gagner sa vie. Au même moment, un autre combat se joue, ou se rejoue, celui des élections présidentielles. Comme récemment dans d'autres pays d'Afrique, il y a cette fois l'espoir d'une transition démocratique : Ali Bongo, président sortant et fils de Omar Bongo, président de 1967 à sa mort, pourrait ne pas être réélu pour un deuxième mandat. En filmant de simples scènes du quotidien de Christ – ses entraînements durant lesquels il doit garder la constance, l'intimité de son couple où il est souvent question de disputes et de réconciliations – Amédée Pacôme Nkoulou suggère plus qu'il ne montre. Son film s'inscrit dans une certaine pratique du cinéma africain qui s'attache habilement à contourner le tabou ou la censure. La politique n'est qu'une toile de fond dont Christ semble complètement détaché. On en discute seulement la nuit ou sur les postes restés allumés alors que chacun est endormi. Et pourtant, c'est bien elle qui régit la vie de Christ.

Libreville, Gabun, 2016. Unbeirrbar hält der junge Boxer Christ daran fest, tagsüber zu trainieren und nachts für Geld die Türen der Diskotheken zu bewachen. Zur gleichen Zeit findet, erneut, ein anderer Kampf statt – die Präsidentschaftswahlen stehen bevor. Wie kurz zuvor in einem anderen afrikanischen Land, gab es diesmal Hoffnung auf einen demokratischen Wandel: Ali Bongo, der aktuelle Präsident und Sohn von Omar Bongo, der das Amt von 1967 bis zu seinem Tod innehatte, wird möglicherweise nicht für eine zweite Amtszeit wiedergewählt. Amédée Pacôme Nkoulou filmt einfache Szenen aus Christs Leben – sein Training, bei dem er Beständigkeit an den Tag legen muss, Einblicke in seine Beziehung, in der es oft um Streit und Versöhnung geht – und deutet damit mehr an, als er zeigt. Sein Film folgt einer gewissen Praxis des afrikanischen Films, die Tabus und Zensur geschickt umgeht. Politik ist nur ein Hintergrundrauschen, das Christ nicht weiter interessiert. Darüber spricht man nur nachts oder in Fernsehern, die eingeschaltet bleiben, wenn alle schon schlafen. Und dennoch ist sie es, die Christs Leben beherrscht.

Libreville, Gabon, 2016. Christ, a young boxer, trains relentlessly by day and earns his living as a doorman at nightclubs. At the same time, another combat is being played out, or played out again –that of the presidential election. As in other African countries recently, there is hope for a democratic transition this time: it is possible that Ali Bongo, the outgoing President and son of Omar Bongo, President from 1967 until his death, may not be re-elected for a second term. By filming simple scenes in Christ's daily life—the training sessions during which he has to stay consistent, the intimacy of his relationship which often involves disputes and reconciliation—Amédée Pacôme Nkoulou suggests more than he shows. His film follows a certain practice in African film that takes care to circumventing taboo or censorship. Politics is merely a backdrop from which Christ seems completely detached. It is discussed only at night or on the TV sets that remain switched on while everyone sleeps. And yet, it is indeed what governs the life of Christ.

PHOTOGRAPHY
Marcel Edou, Richard Moumba, Pierre Ceccaldi

SOUND
Cedric Poulicard, Donatien Ngassi, Thomas Fourel

EDITING
Mélanie Braux

PRODUCTION
Eugénie Michel-Villette (Les Films du Bilboquet), Pierre-Adrien Ceccaldi (Princesse M), Monique Marnette (ADV productions)

FILMOGRAPHY
2018 Boxing Libreville (mlf)
2014 L'enfant unique (sf)

MADELINE ROBERT

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

MARCO PICCARREDA, GAIA FORMENTI

CITTÀGIARDINO

ITALY | 2018 | 57' | ARABIC, FRENCH, ITALIAN, ENGLISH

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY
Marco Piccarreda, Gaia Formenti

SOUND
Gabrielle Cardullo, Marco Piccarreda, Gaia Formenti

PHOTOGRAPHY
Marco Piccarreda, Gaia Formenti

EDITING
Marco Piccarreda

PRODUCTION
Marco Piccarreda; Gaia Formenti; Elianto Films

FILMOGRAPHY
MARCO PICCARREDA & GAIA FORMENTI
2018 CittàGiardino (mlf)

Le centre pour immigrés « CittàGiardino » va fermer. Il n'y reste que six adolescents. Ils arrivent tous d'Afrique, et ont traversé le désert à pied, ou risqué leur vie sur un bateau en mer. Ils sont maintenant bloqués dans l'arrière-pays sicilien et attendent désespérément un visa qui pourrait ne jamais arriver, ou une directive de transfert. Les jours commencent à se ressembler. Ils mangent, dorment et jouent sans fin sur leur smartphone en espérant que quelque chose se passe, d'une manière ou d'une autre. Leur sentiment d'être comme un animal pris au piège ou un prisonnier grandit, et le temps ralentit péniblement. Mais Sahid ne veut plus attendre sans rien faire. Avec l'aide de son ami Farouq, il prépare une évasion… Un film qui parvient à dépasser les limites des films réalisés à ce jour sur les réfugiés. Ce film, très abouti visuellement, crée un nouvel espace pour l'utopie en donnant à ses protagonistes la liberté que la bureaucratie italienne leur refuse. Le cinéma en tant qu'acte de solidarité. Mais aussi, une révolte poétique et politique.

Das Aufnahmezentrum für Immigranten «Città Giardino» schliesst. Im Haus leben nur noch sechs Jugendliche. Sie alle sind aus Afrika gekommen, haben die Wüste durchquert oder ihr Leben bei einer Überquerung des Meers aufs Spiel gesetzt. Nun sitzen sie im sizilianischen Hinterland fest und warten verzweifelt auf ein möglicherweise nie eintreffendes Visum oder eine Transferanweisung. Ein Tag gleicht dem anderen. Schlafen, essen und endlos mit ihren Smartphones herumspielen in der Hoffnung, dass irgendetwas geschieht. Es wächst das Gefühl, ein eingesperrtes Tier oder ein Gefangener zu sein. Aber Sahid möchte nicht mehr warten und nutzlos herumsitzen, während die Zeit immer langsamer vergeht. Zusammen mit seinem Freund Farouq schmiedet er einen Ausbruchsplan … Ein Film, dem es gelingt, die Beschränkungen zu vermeiden, die Filme über Flüchtlinge bislang prägten. Mit grossartigem visuellem Gespür lässt der Regisseur einen neuen Raum für Utopie entstehen, der seinen Protagonisten die Freiheit gewährt, die die italienische Bürokratie ihnen verwehrt. Kino als Akt der Solidarität. Aber auch ein poetisches und politisches Aufbegehren.

The "CittàGiardino" centre for immigrants is closing. There are only six teenagers left in the house. They have all arrived from Africa, walking through the desert, or risking their lives by boat across the sea. Now they are stuck in the Sicilian hinterland, waiting desperately for a visa that might not come at all or a transfer directive. Thus, the days begin to look all the same. Sleeping, eating, and toying endlessly with their smartphones hoping that something might happen in one way or another. And the feeling of being like a trapped animal or a prisoner grows increasingly stronger. But Sahid does not like to wait anymore, idling around, while time slows down excruciatingly. With the help of his friend Farouq he plots an escape plan… A film that manages to go beyond the restrictions of the films made up until now about refugees. With a great visual flair, the directors create a new space for utopia allowing their protagonists the freedom that the Italian bureaucracy will not. Cinema as an act of solidarity. But also, as a poetic and political insurgency.

CONTACT
Marco Piccarreda
+39 3479056377
marcopicca@gmail.com

GIONA A. NAZZARO

SARAH VANAGT

EVERY TEAR

ALLE DE TRANEN / EVERY TEAR / TOUTE LARME

BELGIUM | 2018 | 30' | FLEMISH

WORLD PREMIERE

Au XVIIe siècle, dans le but d'observer et d'étudier la qualité de textiles avec plus grande précision, un marchand de tissus de Delft entreprend de fabriquer des lentilles optiques, en fondant ou broyant de petites perles de verre. Leur potentiel grossissant est si important qu'il dévoile, au-delà de la maille des étoffes, une dimension inédite et étonnante, des univers invisibles insoupçonnés. C'est sur cette toile de fond que Sarah Vanagt amorce son nouvel opus, l'œil et l'optique de façon plus générale étant d'ores et déjà des aspects essentiels de certains autres de ses courts métrages, notamment *In Waking Hours* (2015). Elle y soumet les éléments les plus ordinaires et quotidiens à une lentille du XVIIe siècle, pour tenter de reproduire les premières images microscopiques, tandis qu'en parallèle, des enfants fréquentant l'école de Molenbeek observent, comme pour la première fois, le monde qui les entoure avec un cristallin qu'ils ont eux-mêmes bricolé. A travers un parcours cinématographique d'une grande précision visuelle et sonore, elle livre une réflexion singulière et sensorielle sur la perception.

Um die Qualität der Textilien mit höchster Präzision begutachten zu können, beginnt ein Delfter Stoffhändler im 17. Jahrhundert mit der Herstellung von optischen Linsen, indem er kleine Glasperlen schmilzt oder mahlt. Sie haben eine so starke Vergrösserung, dass sie über das Gewebe des Tuchs hinaus eine ungewöhnliche und erstaunliche Dimension, unvermutete, unsichtbare Welten enthüllen. Vor diesem Hintergrund beginnt Sarah Vanagts neues Werk – Auge und Optik allgemeiner nehmen ja bereits einen wesentlichen Platz in einigen anderen Kurzfilmen der Künstlerin ein, wie beispielsweise in *In Waking Hours* (2015). Während sie darin die gewöhnlichsten und alltäglichsten Objekte unter einer Linse aus dem 17. Jahrhundert betrachtet und versucht, die ersten mikroskopischen Bilder zu reproduzieren, beäugen Schulkinder in Molenbeek die Welt durch einen selbstgebastelten Linsenkörper, als sähen sie sie zum ersten Mal. In einem filmischen Verlauf von höchster visueller und akustischer Präzision bietet sie eine einzigartige und sensorische Reflexion über die Wahrnehmung an.

In the 17th century, with the goal of observing and studying the quality of textiles with the greatest accuracy, a textile merchant from Delft starts to make optical lenses, by melting or grinding small beads of glass. Their magnifying power is so great that he reveals a previously unseen and surprising dimension, unexpected invisible universes, beyond the mesh of the materials. It is with this backdrop that Sarah Vanagt starts her new opus, the eye and optical matters already being, in a more general way, essential aspects of some of her other short films, particularly *In Waking Hours* (2015). She submits the most ordinary and everyday elements to a 17th-century lens, in an attempt to reproduce the first microscopic images, while in parallel, children going to school in Molenbeek observe, as if for the first time, the world that surrounds them with a lens they have made themselves. Through a cinematographical journey of great visual and audio precision, she provides a singular and sensorial reflection on perception.

SCREENPLAY
Sarah Vanagt

PHOTOGRAPHY
Sarah Vanagt, Artur Castro Freire

SOUND
Nina de Vroome, Philippe Ciompi

EDITING
Effi Weiss

PRODUCTION
Sarah Vanagt (Balthasar vzw)

FILMOGRAPHY
2018 Every Tear (sf)
2015 Still Holding Stil (sf)
2015 In Waking Hours (sf)
2014 Jongen een trap afdalend (sf)
2013 Girl with a Fly (sf)
2013 Dust breeding (mlf)
2012 The Wave (sf)
2010 Ypres Boulevard
2010 The Corridor (sf)
2009 Silent Elections (mlf)
2007 Ash Tree (sf)
2007 Power Cut (mlf)
2006 Baby Elephant (sf)
2006 First elections (sf)
2005 Money Exchange (sf)
2005 Handkerchiefs of Kabila (sf)
2005 Begin Began Begun (mlf)
2005 History Lesson (sf)
2003 Little Figures (sf)
2003 After Years of Walking (mlf)

CONTACT
Laurence Alary
ARGOS centre for art and media
+32 22290003
distribution@argosarts.org
www.argosarts.org

EMILIE BUJÈS

EMMA BENESTAN, ADRIEN LECOUTURIER

FACING THE BEAST

UN MONDE SANS BÊTES

FRANCE | 2017 | 26' | FRENCH

INTERNATIONAL PREMIERE

SCREENPLAY
Emma Benestan, Adrien Lecouturier

PHOTOGRAPHY
Adrien Lecouturier, Antonin Boischot

SOUND
Anne Dupouy, Charlotte Butrak, Niels Barletta

EDITING
Julie Borvin

MUSIC
Alexis Paul

PRODUCTION
Pierre louis Cassou (Chevaldeuxtrois)

FILMOGRAPHY

EMMA BENESTAN
2018 Facing the Beast (sf)
2016 Gout Bacon (sf)
2014 Belle gueule (sf)

ADRIEN LECOUTRIER
2018 Facing the Beast (sf)
2015 Angel et Jeanne (mlf)
2013 Fiebres (mlf)

Théo a quatorze ans et rêve de devenir manadier. En apprentissage sous la conduite de Mickaël, il passe l'été dans un élevage de taureaux. Ce film baigné de la lumière du Sud marque une première co-réalisation d'Emma Benestan et Adrien Lecouturier, qui continuent d'explorer le territoire de l'adolescence. Né de la rencontre avec Théo au cours d'une résidence d'artistes dans un collège du Gard, *Facing the Beast* dessine le portrait délicat d'un ado mutique autant que passionné, qui, au seuil de l'âge adulte, se confronte à ses peurs dans l'ombre d'une figure paternelle pas toujours rassurante. Avec une maîtrise certaine et à juste distance, le film se balance entre le monde de l'enfance et celui des adultes : apprendre un métier, faire preuve de sa virilité, être un homme, au risque d'un coup de corne. Dans une belle séquence aux tons crépusculaires, les jeux enfantins du chat et de la souris se transforment dans l'arène en un combat plus rude, une séance d'entraînement qui prend des allures de rite de passage. A la fin de l'été, l'esquive salvatrice ne sera peut-être pas, qui sait, celle que l'on croyait.

Theo ist vierzehn Jahre alt und träumt davon, Stierzüchter zu werden. Er verbringt den Sommer in einer Stierzucht bei Mickaël, der sein Lehrmeister sein wird. Dieser im Licht des Südens gebadete Film ist das erste gemeinsame Werk von Emma Benestan und Adrien Lecouturier, die weiter die Welt der Jugend erforschen. *Facing the Beast* ist aus einer Begegnung mit Theo im Rahmen eines Artist-in-Residence-Programms in einer Sekundarschule im französischen Departement Gard entstanden und zeichnet das zarte Porträt eines ebenso wortkargen wie leidenschaftlichen Jugendlichen, der sich an der Schwelle zum Erwachsenenalter seinen Ängsten stellt, im Schatten einer nicht immer ermutigenden Vaterfigur. Mit einem gewissen Geschick und der richtigen Distanz balanciert der Film zwischen der Welt der Kindheit und der der Erwachsenen: einen Beruf lernen, seine Männlichkeit beweisen, ein Mann sein – auch auf die Gefahr hin, von einem Horn getroffen zu werden. In einer schönen Sequenz mit Dämmerungstönen verwandeln sich die kindlichen Katz- und Mausspiele in der Arena in einen Kampf in seiner härtesten Form, eine Trainingseinheit nimmt die Formen eines Übergangsrituals an. Am Ende des Sommers ist das erlösende Ausweichmanöver womöglich nicht das, mit dem man gerechnet hat.

Théo is 14 years old and dreams of becoming a manadier, as are called the cow breeders and herders of the South of France. Learning under the supervision of Mickaël, he spends the summer on a bull farm. This film bathed in Southern light is the first co-directed by Emma Benestan and Adrien Lecouturier, who continue to explore the territory of adolescence. *Facing the Beast*, the result of an encounter with Théo during an artist's residence in a local school, draws the finespun portrait who is as withdrawn as he is enthusiastic. On the threshold of adulthood, he is also facing his fears in the shadow of an intimidating paternal figure. With a certain mastery and at the right distance, the film swings between the world of childhood and that of adults: learning a trade, proving one's virility, being a man—at the risk of being gored. In a beautiful sequence in dusky hues, the childish games of cat and mouse are transformed in the bullring into a harsher combat, a training session that starts to look like a rite of passage. At the end of the summer, who knows, perhaps the life-saving dodge will not be the one we thought.

CÉLINE GUÉNOT

CONTACT
Jeremy Forni
+33 660939102
jeremy@chevaldeuxtrois.com
Chevaldeuxtrois

FRANCISCO CARVALHO

FAR FROM AMAZONIA

LONGE DA AMAZÓNIA

PORTUGAL | 2018 | 17' | PORTUGUESE

INTERNATIONAL PREMIERE

Au XVIIIe siècle, l'explorateur portugais Alexandre Rodrigues réalise une expédition en Amazonie. Dans son carnet de voyages, il détaille les mystères qui émanent de la jungle, considérée à l'époque comme une « terra incognita ». A travers ce récit, on perçoit la région comme un territoire mythologique d'un autre monde. Guidé par les mots de ce cahier scientifique, le film parcourt son cabinet personnel peuplé d'animaux empaillés, de plantes exotiques, d'artefacts méconnus figés dans un temps qui n'existe pas. Cette capsule reproduit une image de l'Amazonie plus proche du récit fantastique que de la recherche scientifique, et les mots de ce personnage du passé nous ramènent sur le terrain de la fabulation, de la littérature d'aventures, d'une rêverie à l'accent colonial. Le film construit un dispositif épuré qui interroge la valeur de la mémoire individuelle comme matière du discours historique. Et une question dérangeante hante le film : peut-on séparer ces expéditions scientifiques du colonialisme ? Faute de réponse, *Far from Amazonia* envisage le passé colonial comme un épisode décalé de l'histoire, jamais situé à la bonne distance.

Im 18. Jahrhundert unternahm der portugiesische Forscher Alexandre Rodrigues eine Expedition in Amazonien. In seinem Reisetagebuch beschreibt er die Geheimnisse des Dschungels, der damals als «terra incognita» galt. Durch diese Schilderung nimmt man die Region als mythologisches Gebiet in einer anderen Welt wahr. Angeleitet von den Worten der wissenschaftlichen Aufzeichnungen von Rodrigues führt der Film durch sein persönliches Kabinett, das mit ausgestopften Tieren, exotischen Pflanzen und seltenen Artefakten bevölkert ist, erstarrt in einer nicht existierenden Zeit. In dieser Kapsel entsteht ein Bild von Amazonien, das eher Fantasiegeschichte als wissenschaftliche Forschung ist, und die Worte dieser Person aus der Vergangenheit entführen uns in die Welt der Fabeln, der Abenteuerliteratur sowie die einer gewissen kolonialistischen Träumerei. Der Film erschafft ein einfaches Instrument, um den Wert des individuellen Gedächtnisses als Materie des historischen Diskurses zu hinterfragen. Und über dem Film schwebt die verstörende Frage, ob man diese wissenschaftlichen Expeditionen vom Kolonialismus trennen kann. Mangels einer Antwort betrachtet *Far from Amazonia* die Kolonialvergangenheit als andersartige geschichtliche Episode, zu der man nie den richtigen.

In the 18th century, the Portuguese explorer Alexandre Rodrigues undertook an expedition into Amazonia. In his travel journal, he detailed the mysteries emanating from the jungle, at the time considered a "terra incognita". Through this account, we perceive the region like a mythological territory of another world. Guided by the words of this scientific journal, the film explores Rodrigues' personal cabinet inhabited by stuffed animals, exotic plants, and overlooked artefacts frozen in a time that does not exist. This capsule reproduces an image of Amazonia that is closer to a fantastic tale than scientific research, and the words of this character from the past take us back to the terrain of fantasising, adventure stories and a certain colonialist reverie. The film constructs a pared-down device that questions the value of individual memory as material for historical discourse. And a disturbing question haunts the film: can we separate these scientific expeditions from colonialism? Lacking an answer, *Far from Amazonia* envisages the colonial past as a staggered episode of history, never situated at the right distance.

ELENA LÓPEZ RIERA

SCREENPLAY
Francisco Carvalho

PHOTOGRAPHY
Rui Xavier

SOUND
Tomé Palmeirim, Miguel Martins

EDITING
João Nicolau, Francisco Carvalho

PRODUCTION
Luís Urbano, Sandro Aguilar
(O SOM E A FÚRIA)

FILMOGRAPHY
2018 Far from Amazonia (sf)

CONTACT
Salette Ramalho
AGENCIA – Portuguese Short Film Agency
+351 252644683
agencia@curtas.pt

DAVID DE ROZAS

GIVE

UNITED STATES | 2018 | 16' | ENGLISH

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY
David de Rozas

PHOTOGRAPHY
Glenn Aquino, Andres Gallegos

SOUND
Carolina Caycedo,
Wiley John Wright II

EDITING
David de Rozas

PRODUCTION
David de Rozas

FILMOGRAPHY
2017 GIVE (sf)
2015 They Want to Give It a Name (sf)

Le révérend Roland Gordon a dédié sa vie à la constitution d'une archive alternative dédiée à la mémoire afro-américaine dans sa paroisse de San Francisco. Des journaux, des affiches, des photos anonymes collés aux murs composent une « autre » histoire visuelle, un autre récit historique. Ce collage témoigne de l'oubli dans lequel la communauté a été reléguée par l'histoire officielle. A travers le portrait de ce militant pour la restitution de la mémoire, c'est la construction du discours historique qu'on interroge : ses procédures, sa véracité, la valeur des documents qui nourrissent sa méthodologie scientifique, la hiérarchie des peuples à l'intérieur de son récit… Le révérend Gordon plaide sa cause partout : de son église à la commission pour la préservation de l'histoire dans la mairie de sa ville, tous les chemins sont légitimes pour réparer l'oubli dans lequel la communauté a été reléguée. Ce film politique formule une question qui dépasse les frontières des Etats-Unis : peut-on réécrire l'histoire pour réparer la mémoire de celles et ceux qui en ont été oubliés ?

Reverend Roland Gordon widmete sein Leben der Sammlung eines alternativen Archivs der afroamerikanischen Erinnerung in seiner Gemeinde in San Francisco. Zeitungen, Plakate, an Häuserwände geklebte anonyme Fotos bilden eine «andere» visuelle Geschichte, eine andere historische Darstellung. Diese Collage zeugt von der Vergessenheit, in die die offizielle Geschichte die Afroamerikanische Bevölkerung verbannte. Das Porträt dieses Kämpfers für die Wiederherstellung der afroamerikanischen Erinnerung stellt die Frage nach dem Aufbau der Geschichtsschreibung: ihre Abläufe, ihr Wahrheitsgehalt, der Wert der Dokumente, die ihre wissenschaftliche Methodik nähren, die Hierarchie der Völker in ihrer Berichterstattung … Reverend Gordon verteidigt sein Anliegen überall: Von seiner Kirche bis zur Kommission für den Erhalt der Geschichte in seiner Stadtverwaltung sind alle Wege legitim, um die Vergessenheit, in die die Gemeinschaft geraten ist, aufzuheben. Dieser politische Film stellt eine Frage, die die Grenzen der USA überschreitet: Kann man die Geschichte neu schreiben, um auch jener zu gedenken, die von ihr vergessen wurden?

Reverend Roland Gordon has dedicated his lifetime to collecting an alternative archive of African-American history in his San Francisco parish. Newspapers, posters and anonymous photos glued to the walls make up "another" visual history, an alternative historical account. A collage that bears witness to the oblivion to which African-Americans have been segregated by official history. Through the portrait of this militant for the restitution of the memory, we question the construction of historical discourse: its procedures, its veracity, the value of the documents that feed its scientific methodology, the hierarchy of the people on the inside of its account… Reverend Gordon pleads his cause everywhere: from his church to the commission for the preservation of history in his city's town hall, all strategies are legitimate for recovering from the oblivion to which the community has been demoted. This political film formulates a question that goes beyond the borders of the United States: can one rewrite history to restore the memory of the women and men who have been omitted from it?

CONTACT
David de Rozas
+1 2133047585
davidderoz@gmail.com

ELENA LÓPEZ RIERA

ELÉONOR GILBERT

HÔTEL ECHO

FRANCE | 2018 | 54' | FRENCH

WORLD PREMIERE

Une forêt de pins, une peur ancestrale et les souvenirs obscurs d'un conte qui n'a d'enfantin que le nom ; celui de Barbe-Bleue, meurtrier de ses épouses. Ainsi s'ouvre *Hôtel Echo*, annonçant d'autres histoires, bien éloignées des contes de fées, qui sous l'action d'un regard attentif, émergent à la mémoire. Le lieu d'observation ? Une tour de guet, perchée sur un mont ardéchois d'où deux femmes surveillent les départs de feu. Quelques cartes, des jumelles, un rapporteur, leurs outils sont tout simples, à l'image du dispositif mis en œuvre par Eléonor Gilbert qui explore l'idée d'un possible guet intérieur. Le regard ainsi aiguisé, la narratrice-guetteuse se remémore des histoires oubliées, refoulées, des histoires de violence qu'on appelle domestique, dont les signes sont si difficiles à faire émerger. Pourrait-on trouver un lieu d'observation idéal pour les repérer ? Un jeu d'outils simples et un vocabulaire commun pour en parler ? C'est une tentative plus que jamais nécessaire qu'elle nous propose, un exercice d'apprivoisement de la vue, qui met les spectateurs en position, eux-aussi, de guetteurs.

Ein Kiefernwald, eine uralte Angst und dunkle Erinnerungen an ein Märchen, das ausser seinem Namen nichts Kindliches hat: das Märchen von Blaubart, dem Mörder seiner Ehefrauen. So beginnt *Hôtel Echo* und kündigt weitere Geschichten an, die unter der Wirkung eines aufmerksamen Blickes aus der Erinnerung auftauchen und mit Märchen nichts zu tun haben. Der Ort der Beobachtung? Ein Wachturm auf einem Berg der Ardèche, auf dem zwei Frauen nach ausbrechenden Feuern Ausschau halten. Ein paar Landkarten, Ferngläser, ein Geodreieck – ihre Werkzeuge sind so einfach wie das Gerät von Eléonor Gilbert, die die Idee einer möglichen inneren Wache erforscht. Mit dem so geschärften Blick erinnert sich die Erzählerin-Wächterin an vergessene, verdrängte Geschichten, Geschichten von häuslich genannter Gewalt, deren Zeichen so schwer ans Tageslicht zu befördern sind. Könnte man einen idealen Beobachtungsort finden, um sie zu erkennen? Einen Satz einfacher Werkzeuge und ein gemeinsames Vokabular, um darüber zu sprechen? Sie bietet uns einen mehr denn je notwendigen Versuch an, eine Übung zur Zähmung des Blicks, die auch die Zuschauer in die Position von Wächtern versetzt.

A pine forest, an ancestral fear and obscure memories of a folktale that is childish only in name; that of Bluebeard, who murdered his wives. So begins *Hôtel Echo*, announcing other stories, far removed from fairy tales, which emerge from memory due to an attentive gaze. The observation point? A watchtower perched on a mount in Ardèche from where two women keep an eye out for the beginnings of fires. A few maps, binoculars, a protractor, their tools are very simple, like the device implemented by Eléonor Gilbert, who explores the idea of a possible inner lookout. With the gaze thus sharpened, the narrator-lookout recalls forgotten stories, repressed stories, stories of violence that we call domestic, whose signs are so difficult to draw out. Could we find a perfect observation point to spot them? Or a kit of simple tools and a shared vocabulary to talk about them? She offers an attempt that is more necessary than ever, an exercise in sharpening our gazes, which puts the audience themselves into the position of the lookouts.

PHOTOGRAPHY
Eléonor Gilbert

SOUND
Xavier Thibault

EDITING
Laureline Delom, Eléonor Gilbert

PRODUCTION
Raphaël Pillosio (l'atelier documentaire)

FILMOGRAPHY
2018 Hôtel Echo (mlf)
2014 Space (mlf)

CONTACT
Emeline Bonnardet
l'atelier documentaire
+33 951352808
atelierdocumentaire@yahoo.fr
www.atelier-documentaire.fr

CÉLINE GUÉNOT

MAHDI FLEIFEL

I SIGNED THE PETITION

UNITED KINGDOM, GERMANY | 2018 | 10' | ENGLISH

WORLD PREMIERE

SOUND
Dario Swade

EDITING
Michael Aaglund

PRODUCTION
Patrick Campbell (Nakba FilmWorks)

FILMOGRAPHY
2018 I Signed the Petition (sf)
2017 A Drowning Man (sf)
2016 A Man Returned (sf)
2014 Xenos (sf)
2012 Visit Palestine (vi)
2012 A World Not Ours

Radiohead doit-il jouer à Tel Aviv et maintenir un évènement devenu majeur pour ses fans, ou soutenir le boycott promu par le mouvement BDS (Boycott, Désinvestissement et Sanctions) ? Assailli de doutes après avoir signé une pétition demandant au groupe de Thom Yorke de ne pas faire de concerts en Israël, un signataire décide d'appeler un ami palestinien vivant à Londres. En répondant aux questions qui tourmentent son ami lointain, celui-ci semble ironiquement faire peu de cas de ses préoccupations et minimise les scrupules de son ami. Mais alors que la conversation se poursuit, la température politique s'élève et le débat s'aiguise. Que signifie être palestinien ? Comment le fait de signer une pétition peut-il mettre des personnes dans la ligne de mire de différents systèmes de contrôle ? Quelle efficacité peuvent avoir les actions politiques ? Un film partant d'une idée très simple mais réalisé d'une manière extrêmement soignée. Un Kammerspiel sans corps ni acteurs, avec seulement les voix de personnes tentant de composer avec les contradictions et l'hypocrisie des politiques post-modernes.

Soll Radiohead in Tel Aviv das Konzert geben, an dem sich in der Fangemeinde die Geister scheiden, oder sollte die Gruppe sich besser dem Boykott anschliessen, der von der BDS-Bewegung (Boycott, Divestment, Sanctions) forciert wird? Nach der Unterzeichnung einer Petition, die fordert, dass Thom Yorkes Band nicht in Israel spielt, beschliesst der angstgeplagte Unterzeichner, einen in London lebenden palästinensischen Freund anzurufen. Dieser beantwortet die gequälten Fragen seines fernen Freundes und scheint die meisten Bedenken ironisch zu verwerfen. Im weiteren Gespräch aber steigt die politische Temperatur und es wird konkreter. Es folgt eine Debatte darüber was es bedeutet, Palästinenser zu sein, wie man durch die Unterzeichnung einer Petition ins Fadenkreuz verschiedener Überwachungssysteme geraten kann, sowie die Wirksamkeit der heutigen politischen Massnahmen. Ein auf einer sehr einfachen, aber mit höchster Präzision umgesetzten Idee beruhender Film. Ein Kammerspiel ohne Körper und Schauspieler, nur aus Stimmen bestehend, die versuchen, sich mit den Widersprüchen und der Hypokrisie der postmodernen Politik zu arrangieren.

Should Radiohead play their Tel Aviv concert that has become a watershed event among the community of their fans, or should they support and eventually help the boycott promoted by the BDS (Boycott, Divestment, Sanctions) Movement? Plagued by anguish after having signed a petition asking Thom Yorke's band not to play in Israel, the signer decides to drop a call to a Palestinian friend living in London. Answering the tortured questions of his faraway friend at the other end of the phone, he ironically seems to shrug off most of the concerns, minimizing the other's anxieties. But as the conversation goes on, the political temperature rises, and the conversation becomes more focused. A debate ensues about what it means being Palestinian, how signing a petition may get you in the crosshairs of different control systems and the effectiveness of today's political actions. A film based on a very simple idea but executed in an extremely precise way. A Kammerspiel without bodies or actors, made only with voices that try to come to terms with the contradictions and hypocrisies of postmodern politics.

CONTACT
Patrick Campbell
Nakba FilmWorks
+44 07852840462
patrick@nakbafilmworks.com

GIONA A. NAZZARO

CLÉMENCE HÉBERT

KEV

BELGIUM | 2018 | 47' | FRENCH

WORLD PREMIERE

Tout le monde l'appelle « Kev », ce roquin au regard pâle, qu'une assistante sociale a découvert, enfant, enfermé dans une chambre où il n'avait que les rayons du soleil pour jouer. Désormais adolescent, Kevin souffre d'une forme d'autisme si sévère que la plupart des institutions dites spécialisées ont longtemps refusé de l'accueillir. Clémence Hébert l'a suivi avec sa caméra, d'un lieu à l'autre. Celle, douée de la parole, et celui qui vit en dehors, se sont apprivoisés à égalité de regards avec la lentille d'un objectif comme seul medium de re-connaissance, qui saisit ce qui palpite, surgit, s'étiole, et recommence. Un lien discontinu mais vivant. Fruit de sa longue expérimentation auprès de ceux qui en souffraient, Fernand Deligny avait forgé un mot qui condensait son idée du cinéma comme moyen pour penser l'autisme : « camérer », par opposition à « filmer ». Autrement dit, « mettre dans la boîte des éclats », autant de tentatives pour créer un humain commun. Clémence Hébert s'inscrit dans ce sillage, elle qui parvient, sans discours, à nous faire voir le monde du côté de cet être radicalement Autre.

Er wird von allen «Kev» genannt, der Rotschopf mit dem fahlen Blick, den eine Sozialarbeiterin als Kind eingesperrt in einem Zimmer fand, wo er nichts ausser Sonnenstrahlen zum Spielen hatte. Kevin, der inzwischen ein Jugendlicher ist, leidet an einer so schweren Form von Autismus, dass sich die meisten darauf spezialisierten Einrichtungen lange Zeit weigerten, ihn aufzunehmen. Clémence Hébert ist ihm mit ihrer Kamera von einem zum nächsten Ort gefolgt. Die Wortbegabte und der ausserhalb Lebende haben einander auf Augenhöhe gebändigt, mit der Linse des Objektivs, das das erfasst, was pulsiert, hochkommt, sich zerfasert und von Neuem beginnt, als einzigem Medium der Wieder-Erkennung. Eine diskontinuierliche, aber lebendige Verbindung. Fernand Deligny hatte als Ergebnis seiner langen Erfahrung mit Betroffenen ein Wort geschaffen, das sein Begreifen des Kinos als Mittel, den Autismus zu denken, zusammenfasst: «Einkammern» anstatt «Filmen». Anders ausgedrückt «Splitter in den Kasten füllen» als Versuch, einen alltäglichen Menschen zu schaffen. Diesem Gedankengang folgt auch Clémence Hébert, der es gelingt, uns ohne Worte die Welt aus der Sicht dieses so anderen Wesens zu zeigen.

Everyone calls him Kev, this pale-looking redhead, who a social worker found, as a child, locked in a bedroom where he had only rays of sunshine to play with. Now a teenager, Kevin suffers from a form of autism so severe that the majority of so-called specialised institutions have long refused to take him in. Clémence Hébert followed him with her camera, from one place to another. She, who is gifted with speech and he, who lives without, tamed each other as peers with a lens as the only medium of recognition, which captures what palpitates, appears, withers, and recommences. A discontinued but living link. As the result of his long experiment among those suffering autism, Fernand Deligny created a word which condensed his idea of film as a means to think about autism: "cameraing", in contrast to "filming". In other words, "put into the box of fragments", many attempts to create a common human. Clémence Hébert follows in his wake; she succeeds, without discourse, in making us see the world from the perspective of this radically Other being.

PHOTOGRAPHY
Thomas Schira

SOUND
Bruno Schweisguth

EDITING
Julien Contreau, Sabrina Calmels

PRODUCTION
Julie Freres (Dérives)

FILMOGRAPHY
2018 KEV (mlf)
2014 Drôle de pays (sf)
2013 La porte ouverte (sf)
2010 Le bateau du père

CONTACT
Dinnie Martin
Centre Audiovisuel à Bruxelles
+32 22272234
promo@cba.be

EMMANUEL CHICON

CYRIL SCHÄUBLIN

KROPOTKIN

SWITZERLAND | 2018 | 13' | SWISS GERMAN, FRENCH, RUSSIAN

WORLD PREMIERE

SOUND
Linda Vogel

PRODUCTION
Cyril Schäublin (Seeland Filmproduktion GmbH), Linda Vogel

FILMOGRAPHY
2018 Kropotkin (sf)
2017 Those Who Are Fine
2013 Modern Times (sf)
2012 Stampede (sf)
2009 Lenny (sf)

En 1887, Pierre Kropotkine séjournait brièvement dans le Jura suisse, fief de l'industrie horlogère et épicentre du mouvement anarchiste international. Il conservera une vive impression de sa rencontre avec les ouvriers locaux, puissamment organisés, dont il louera, dans son journal, « les relations égalitaires et l'indépendance de pensée ». 140 ans après la « conversion » de celui qui devait théoriser un peu plus tard le communisme libertaire, Cyril Schäublin remet en scène des fragments de ce journal lus en russe, dans le décor actuel : celui où ses aïeux, qui ont travaillé de père en fils dans les manufactures horlogères de cette région jusqu'à leur fermeture, survivent encore. Filmés en plans fixes dans la lumière bleutée et froide de leur foyer, les protagonistes de *Kropotkin* ne sont plus que des fossiles brisés, les descendants d'un prolétariat porteur d'un avenir radieux, que le jeune aristocrate russe semble avoir rêvé. Leurs réflexions sur le passage du temps, alors que, dehors, le manteau neigeux engloutit les villages déserts, n'en résonnent que plus cruellement.

1887 hielt sich Pjotr Kropotkin kurz im Schweizer Jura, Heimat der Schweizer Uhrenindustrie und Epizentrum der internationalen anarchistischen Bewegung, auf. Seine Begegnung mit den gut organisierten Arbeitern aus der Umgebung, deren «gleichberechtigte Beziehungen und Gedankenfreiheit» er in seinem Tagebuch lobte, blieb ihm in lebhafter Erinnerung. Einhundertvierzig Jahre nach der «Bekehrung» desjenigen, der wenig später den libertären Kommunismus theoretisieren sollte, unternimmt Cyril Schäublin eine Neuinszenierung von auf Russisch vorgelesenen Auszügen aus diesem Tagebuch vor der Kulisse unserer Zeit: die, in der seine Vorfahren, die bis zu ihrer Schliessung von Generation zu Generation in den Manufakturen der Region arbeiteten, noch überleben. Die im bläulichen, kalten Licht ihres Zuhauses statisch gefilmten Protagonisten von *Kropotkin* sind nur noch gebrochene Fossile, Nachkommen eines Proletariats mit strahlender Zukunft, von der der junge russische Aristokrat geträumt zu haben scheint. Während draussen der Schnee die verlassenen Dörfer verschluckt, hallen ihre Überlegungen zum Lauf der Zeit noch grausamer nach.

In 1887, Peter Kropotkin stayed briefly in the Swiss Jura, fiefdom of the watchmaking industry and epicentre of the international anarchist movement. He would retain a strong impression of his encounter with the highly organised local workers, whose "equalitarian relationships and independent thought" he would praise in his diary. 140 years after the "conversion" of this man who was to theorise libertarian communism a little later on, Cyril Schäublin restages fragments of this diary read in Russian, in the current setting. A place in which his ancestors, who worked from generation to generation in the watchmaking manufactures of this region until their closure, still survive. Filmed in static shots in the bluish and cold light of their home, the protagonists of *Kropotkin* are no longer anything more than broken fossils, the descendants of a proletariat with a bright future, which the young Russian aristocrat seems to have dreamed. Their reflections on the passage of time, while, outside, the blanket of snow swallows up the deserted villages, only resonate more cruelly.

CONTACT
Cyril Schäublin
Seeland Filmproduktion GmbH
+41 765035561
cyrilschaublin@gmail.com
www.seelandfilm.ch

EMMANUEL CHICON

FILIPE CARVALHO

LIFE OUT THERE HAS IT BEEN SEEN?

A VIDA AQUI, ESTÁ VISTA?

PORTUGAL | 2018 | 30' | PORTUGUESE

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Filipe Carvalho, Raul Domingues, Vera Moreira, Laura Lomanto, Laura Marques, Inês Alves

SOUND
Jaime Quental, João Zina

EDITING
Filipe Carvalho

PRODUCTION
Filipa Reis, João Miller Guerra (Uma Pedra No Sapato)

FILMOGRAPHY
2018 Life out There Has it Been Seen? (sf)
2015 Almansor (sf)
2014 Let's Dance? (mlf)
2012 The Golden Stream (mlf)
2011 Ending Cycle (sf)
2010 José Afonso Legacies (mlf)
2015 Alfama (sf)
2010 Full Place Loneliness Wanders (sf)
2010 Hard Land (sf)

Minas de São Domingos est un petit village construit sur une exploitation minière dans la région de l'Alentejo au Portugal. Aujourd'hui, la mine, qui à une autre époque donnait du travail à ses voisins, n'est plus en fonction. Difficile d'imaginer un avenir pour cette terre un peu oubliée, sillonnée par des ruines qui témoignent d'une époque plus heureuse et quasi-abandonnée par des habitants forcés de partir pour trouver du travail ailleurs. C'est l'été, les enfants jouent dans la rue, les touristes campent au bord du fleuve, les adultes entonnent des chants traditionnels sur les ruines de la mine. Ici, tout se fait en communauté, comme si être ensemble était la seule réponse possible à la question formulée par le titre du film : La vie existe-t-elle ici ? Filipe Carvalho réussit à capter dans son film la sensation d'un temps suspendu entre le passé et le présent, un temps presque imaginaire, qui rythme la vie au village. Un exercice de cinéma direct complètement assumé qui observe avec perspicacité la vie quotidienne, un geste qui pourrait expliquer l'histoire complexe d'un territoire.

Minas de São Domingos ist ein kleines, über einem Untertagebau in der Region Alentejo in Portugal errichtetes Dorf. Die Mine, die ihren Nachbarn einst Arbeit gab, ist heute stillgelegt. Es fällt schwer, sich eine Zukunft für dieses beinahe vergessene, von seinen Bewohnern, die anderenorts Arbeit suchen mussten, fast gänzlich verlassene Land vorzustellen, das von Ruinen überzogen ist, die von einer glücklicheren Zeit zeugen. Es ist Sommer, Kinder spielen auf der Strasse, Touristen campen am Fluss, Erwachsene singen auf dem, was von der Mine übrig ist, traditionelle Lieder. Hier wird alles gemeinschaftlich gemacht, als sei das Zusammensein die einzig mögliche Antwort auf die vom Titel des Films angedeutete Frage: Wurde da draussen Leben gesehen? Filipe Carvalho gelingt es, in seinem Film den Eindruck einer zwischen einst und heute schwebenden, fast imaginären Zeit einzufangen, die den Rhythmus des Lebens im Dorf vorgibt. Eine selbstbewusste Direct-Cinema-Übung, die scharfsinnig den Alltag beobachtet und ein Ansatz sein könnte, die komplexe Geschichte eines Gebiets zu erklären.

Minas de São Domingos is a small village built on a mine in the Alentejo region of Portugal. Today, the mine, which in other times kept its neighbours in employment, is no longer operating. It is difficult to imagine a future for this slightly forgotten land, criss-crossed by ruins that bear witness to a happier era, and virtually abandoned by inhabitants forced to leave to find work elsewhere. It's summer, children play in the street, tourists camp next to the river, adults burst into traditional song in the ruins of the mine. Here, everything happens as a community, as if being together was the only possible answer to the question formulated by the film's title: *Life out There Has it Been Seen*? Filipe Carvalho manages to capture in his film the sensation of time suspended between past and present, an almost imaginary time that sets the pace of life in the village. A fully conscious exercise in cinéma direct that observes daily life intelligently, a gesture that could explain the complex history of a territory.

CONTACT
Filipa Reis
Uma Pedra No Sapato
+351 918027377
info.umapedranosapato@gmail.com

ELENA LÓPEZ RIERA

NORA PHILIPPE

LIKE DOLLS, I'LL RISE

FRANCE, UNITED STATES | 2018 | 28' | ENGLISH

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY
Nicole Sealey

PHOTOGRAPHY
Emmanuel Gras, Cécile Bodénès

SOUND
Olivier Laurent

EDITING
Anne Souriau

PRODUCTION
Ella Marder (Station to Station Projects)

FILMOGRAPHY
2018 Like Dolls, I'll Rise (sf)
2014 Job Agency Please Hang On
2012 Samtavro (sf)
2011 The Ensorcery of James Ensor

Des années 1840 à 1940, des Afro-Américaines anonymes ont fabriqué des poupées de tissu pour leurs propres enfants ou pour les enfants blancs qu'elles gardaient. Des poupées noires, blessées, oubliées et magnifiques, rassemblées au fil des années dans la collection de Debbie Neff et qui prêtent ici leurs traits d'une expressivité bouleversante aux femmes qu'un siècle d'esclavage, de ségrégation et de racisme a tenté de faire taire. Car loin d'être les témoins muets de leurs souffrances, de leurs rêves, et de leur courage, ces objets habités de tant et tant d'histoires deviennent le temps du film, les intercesseurs d'un discours d'affirmation de soi et de libération. De Sojourner Truth à Maya Angelou, *Like Dolls I'll Rise* est traversé par les voix de celles, écrivaines, poétesses, activistes, qui ont sorti de l'ombre l'histoire afro-américaine tout comme celle des femmes, longtemps ignorées. Les visages, de chair et de toile que Nora Philippe nous donne à voir, ne sont alors plus seulement des fantômes surgis du passé mais des figures de résistance, qui prennent aussi leur sens dans les combats afro-féministes d'aujourd'hui.

Von den 1840er bis hinein in die 1940er Jahren haben Afroamerikanerinnen Stoffpuppen für ihre eigenen Kinder oder die weissen Kinder hergestellt, auf die sie aufpassten. Schwarze, verletzte, vergessene und wunderbare Puppen, im Laufe der Jahre in der Kollektion von Debbie Neff zusammengetragen, die hier ihre ergreifend ausdrucksvollen Gesichter den Frauen leihen, die ein Jahrhundert der Sklaverei, der Rassentrennung und des Rassismus versuchte, zum Schweigen zu bringen. Denn diese von ungezählten Geschichten beseelten Gegenstände sind weit davon entfernt, stumme Zeugen ihres Leidens, ihrer Träume und ihres Muts zu sein und werden einen Film lang zu Fürsprechern einer Geschichte der Selbstbehauptung und Befreiung. Von Sojourner Truth bis hin zu Maya Angelou sind aus *Like Dolls I'll Rise* die Stimmen von Schriftstellerinnen, Dichterinnen und Aktivistinnen zu hören, die die Geschichte des schwarzen Amerika und der Frauen, die beide zu lange ignoriert wurden, aus der Versenkung geholt haben. Die Gesichter aus Fleisch und Stoff, die Nora Philippe uns zeigt, entpuppen sich als Figuren des Widerstands, die mehr sind als Geister der Vergangenheit und auch in den Kämpfen der Afro-Feministinnen von heute ihren Platz haben.

From the 1840s until the 1940s, anonymous Afro-American women made rag dolls for their own children or for the white children they were looking after. Black, injured, forgotten and magnificent dolls, gathered together over the years in Debbie Neff's collection, here lend their moving expressive features to the women that a century of slavery, segregation and racism tried to silence. Far from being the mute witnesses of their suffering, dreams and courage, these objects haunted by so many stories become, for the length of this film, the intermediaries of a discourse of self-affirmation and liberation. From Sojourner Truth to Maya Angelou, *Like Dolls I'll Rise* is inhabited by the voices of these women, writers, poets, activists, who brought the history of black America, and that of the long-ignored women, out of the shadows. The faces, in flesh and in canvas, revealed to us by Nora Philippe, are then no longer ghosts looming out of the past but figures of resistance, also meaningful in today's Afro-feminist struggles.

CONTACT
Nora Philippe
Les films de l'air
+33 683171305
nora@lesfilmsdelair.com
www.lesfilmsdelair.com

CÉLINE GUÉNOT

SÉLIM MOURAD

LINCEUL

LEBANON | 2018 | 36' | FRENCH, ARABIC

WORLD PREMIERE

En 1929, Roger Salardenne écrit *Le Culte de la nudité* se basant sur des expériences nudistes dans l'Allemagne de Weimar. À Beyrouth, au printemps 2014, Sélim Mourad propose à cinq acteurs une expérience extrême basée sur ce texte : s'enfermer nus dans une maison et remettre en question les limites du corps. Il s'agira d'une "mise à nu à tous les niveaux" comme il l'explique à l'une des comédiennes du film. Aprés *This Little Father Obsession* (VdR, 2016), Sélim Mourad propose un nouveau travail qui aborde la question de la représentation cinématographique des corps. Entre la performance et l'essai cinématographique, *Linceul* nous plonge dans un espace sensuel où les canons de la beauté classique sont remis en question. Des corps tracent des mouvements impossibles dans une bulle intemporelle, où il est question de chair, de poésie, de peau. Une réponse, peut-être, aux conflits qui se tiennent à l'extérieur de ce microcosme charnel désigné par le film. Dehors, un nouveau califat est bâti. La frontière qui sépare l'intérieur de l'extérieur est ici une blessure perpétuelle et inguérissable.

1929 schreibt Roger Salardenne *Le Culte de la nudité* basierend auf Freikörperkultur-Erfahrungen in der Weimarer Republik. In Beirut bietet Sélim Mourad im Frühjahr 2014 fünf Schauspielern eine extreme Erfahrung auf der Grundlage dieses Textes an: sich nackt in einem Haus einschliessen und die Grenzen des Körpers hinterfragen. Es geht dabei um eine «Entblössung in jeder Hinsicht», erklärt eine der Schauspielerinnen. Nach *This Little Father Obsession* (VdR, 2016) zeigt Sélim Mourad ein neues Werk, das sich mit der Frage der filmischen Darstellung der Körper befasst. Zwischen Performance und Essayfilm entführt uns *Linceul* in einen sinnlichen Raum und stellt das klassische Schönheitsideal in Frage. Die Körper führen unmögliche Bewegungen aus in einer zeitlosen Blase, in der es um Fleisch, Poesie und Haut geht. Vielleicht eine Antwort auf die Konflikte ausserhalb des vom Film gezeigten fleischlichen Mikrokosmos. Draussen wird ein neues Kalifat gegründet. Die Grenze, die das Innere vom Äusseren trennt, ist hier eine ewige, unheilbare Wunde.

In 1929, Roger Salardenne wrote *Le Culte de la nudité* based on nudist experiments in Weimar Germany. In Beirut, spring 2014, Sélim Mourad suggested an extreme experiment based on this text to five actors: to confine themselves, naked, in a house and question the limits of the body. It would be an "exposure on all levels" as he explained to one of the actors in the film. After *This Little Father Obsession* (VdR, 2016), Sélim Mourad offers a new work that addresses the question of the cinematographical representation of bodies. Between performance and cinematographical essay, *Linceul* immerses us in a sensual space where the canons of classical beauty are called into question. Bodies trace out impossible movements in a timeless bubble, where it is a matter of flesh, poetry and skin. A response, perhaps, to the conflicts that are taking place outside this carnal microcosm designated by the film. Outside, a new caliphate is being built. Here, the frontier that separates the interior from the exterior is a perpetual and unhealable wound.

PHOTOGRAPHY
Karim Ghrayyeb

SOUND
Lama Sawaya

EDITING
Sandra Fatté

PRODUCTION
Sélim Mourad

FILMOGRAPHY
2018 Cortex (In production)
2018 Linceul (mlf)
2017 Holy Tissue (sf)
2016 This Little Father Obsession
2012 x: La Conception (mlf)
2011 75 Rue Saint-Michel:
La démolition (mlf)
2010 + (mlf)
2010 A trip to the Barbershop (sf)
2008 Lettre à ma soeur (sf)

CONTACT
Sélim Mourad
+961 3552269
selimmourad145@gmail.com

ELENA LÓPEZ RIERA

JUAN RENAU

LIONEL

ARGENTINA | 2018 | 14' | SPANISH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Juan Renau

SOUND
Sofia Straface

EDITING
Iara Vilardebó

PRODUCTION
Eugenia Campos Guevara (Gentil)

FILMOGRAPHY
2018 Lionel (sf)
2017 The Heaven of Animals (sf)
2015 Fire/Rescue (sf)
2014 The Lights (sf)
2013 Me and Maru 2012 (sf)

Les chiens ont toujours plus à offrir que ce que l'on pourrait croire. Demandez à Lionel Falcon. Il en sait quelque chose. C'est un photographe, mais pas n'importe quel photographe. Lionel cible une niche particulière. Il gagne sa vie en photographiant les chiens. Il prend son travail au sérieux et enchaîne les séances de shooting. Faites-lui confiance: il trouvera toujours une nouvelle idée qui ravira à la fois le maître et le chien. Intimement convaincu que tout travail, quel qu'il soit, doit être fait avec professionnalisme, il vérifie toujours ses décors, ses lumières et ses outils de travail. Tout est sous contrôle, car tout chien a son heure de gloire et Lionel a évidemment besoin des chiens. Juan Renau explore les limites d'une relation très particulière qui est aussi une allégorie du travail du réalisateur. Un film subversif sur la façon dont la perception de la réalité peut être altérée ou simplement être vue à travers différents filtres, au sens littéral. Amusant et plein d'humour, *Lionel* est un essai légèrement anarchiste sur les mystères et le pouvoir de l'image et sa relation avec la réalité. Ne clabaudez point: c'est une affaire sérieuse.

Hunde. Bei ihnen gibt es immer mehr, als das Auge erfasst. Fragen Sie Lionel Falcon. Er weiss einiges über Hunde. Er ist Fotograf, aber kein gewöhnlicher. Lionel arbeitet in einer besonderen Branche. Er verdient seinen Lebensunterhalt mit dem Fotografieren von Hunden. Und er nimmt seinen Job ernst. Shootings und Fototermine. Auf Lionel kann man sich verlassen: er hat immer eine neue Idee, die Hund und Herrchen glücklich macht. Mit Haut und Haaren überzeugt, dass man ein Profi sein muss, egal was man macht, überprüft er seine Einstellungen, das Licht und seine Arbeitswerkzeuge immer doppelt. Alles ist unter Kontrolle, denn auch Hunde haben gute und schlechte Tage, und Lionel ist auf seine Hunde angewiesen. Juan Renau erkundet die Grenzen einer ganz besonderen Beziehung, die zugleich eine Allegorie für die Arbeit des Filmemachers ist. Ein subtil subversiver Film darüber, wie die Wahrnehmung von Realität verändert oder buchstäblich mit anderen Linsen gesehen werden kann. *Lionel* ist ein humorvoller und komischer, behutsam anarchistischer Essay über die Geheimnisse und die Kraft des Bildes und seine Beziehung zur Realität. Nicht bellen: Es ist ernst gemeint!

Dogs. With them there is always more than meets the eye. Ask Lionel Falcon. He knows a thing or two about dogs. He's a photographer, but not your average one. Lionel is in a very particular line of work. He photographs dogs for a living. And he takes his job seriously. Photo shoots and photo calls. But leave it to Lionel: he always comes up with a new idea that makes both owner and dog extremely happy. Devoted to the idea that you need to be a professional no matter what you do, he always doublechecks his settings, the lights, and his work tools. Everything is under control, because every dog has its day and obviously Lionel needs to have his dogs. Juan Renau explores the boundaries of a very specific relationship that is also an allegory for the filmmaker's work. A subtly subversive film about how the perception of reality can be altered or simply seen through – literally – a different set of lenses. Humorous and fun, *Lionel* is a gentle anarchistic essay on the mysteries and power of the image and its relationship with reality. Don't bark: this is serious!

CONTACT
Pablo Menendez
Marvin and Wayne
+34 934863313
info@marvinwayne.com

GIONA A. NAZZARO

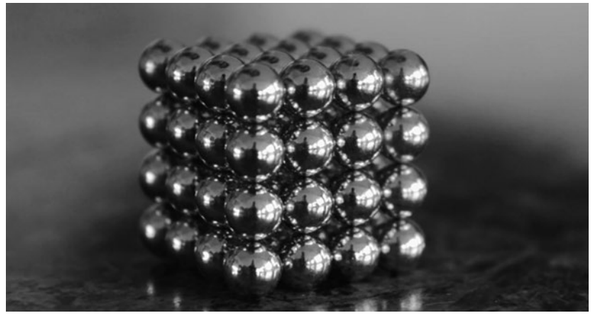
ALEJANDRO ALONSO

METATRON

METATRÓN

CUBA | 2018 | 14' | SPANISH

WORLD PREMIERE



Obsédé par la fin du monde, Ernesto a passé des années à concevoir une île où les humains iront habiter si tout devait disparaître. Suivant une méthode de recherche particulière, le scientifique cubain nous livre son prototype d'un univers parfait : le « metatron », une sorte d'étrange figure qui articule le cercle et le cube, ces formes parfaites qui existent dans la nature et qui devront nous sauver dans le cas d'un éventuel scénario catastrophe. Alejandro Alonso construit le portrait d'un personnage qui oscille entre le génie et l'absurde d'une comédie burlesque. Il le filme seul, chez lui, entouré par des formules mathématiques et des figures géométriques dessinées sur des bouts de papier. En saisissant les mains d'Ernesto au travail, ses esquisses d'un monde parfait ou sa parole délirante, le film construit un univers fragmentaire qui fait écho à la méthode scientifique d'Ernesto. Le cinéma se présente ici comme un jeu dialectique entre le réalisateur et le personnage, un jeu où la caméra devient, pour Ernesto, l'une des pièces de son plan impossible : celle qui va représenter l'idée de son univers parfait.

Ernesto ist vom Ende der Welt besessen und hat Jahre damit verbracht, eine Insel zu konzipieren, auf der der Mensch leben kann, wenn es sonst nichts mehr gibt. Der kubanische Wissenschaftler, der einem speziellen Forschungsansatz folgt, enthüllt uns sein Modell einer perfekten Welt, das eigentümliche «Metatron», das den Würfel und den Kreis als perfekte, in der Natur vorkommende Formen vereint, die uns im Falle eines Katastrophenszenarios zu retten haben. Alejandro Alonso konstruiert das Porträt einer Persönlichkeit, die zwischen dem Genius und dem Absurden einer Burleske schwankt. Er filmt ihn alleine bei sich zu Hause, umgeben von mathematischen Formeln und auf Papierfetzen gezeichneten geometrischen Figuren. Mit der Aufnahme der arbeitenden Hände Ernestos, seiner Skizzen einer perfekten Welt und seiner wahnhaften Worte lässt der Film ein fragmentarisches Universum entstehen, das an Ernestos wissenschaftliche Methode anknüpft. Das Kino nimmt hier die Gestalt eines dialektischen Spiels zwischen dem Regisseur und der Figur an – ein Spiel, in dem die Kamera für Ernesto zu einem Teil seines unmöglichen Plans wird: dem Teil, der die Idee seiner perfekten Welt darstellen wird.

Obsessed by the end of the world, Ernesto has spent years designing an island where humans will go to live should everything disappear. Following a particular method of research, the Cuban scientist shows us his prototype for a perfect universe, the "Metatron", a sort of strange figure that articulates the circle and the cube, these perfect forms that exist in nature and should save us during a potential doomsday scenario. Alejandro Alonso builds the portrait of a character who swings between the genius and the absurd of a burlesque comedy. He films him alone, in his home, surrounded by mathematical formulae and geometrical shapes drawn on scraps of paper. By capturing Ernesto's hands at work, his sketches of a perfect world or his crazy speech, the film constructs a fragmented universe that echoes Ernesto's scientific method. Cinema is presented here as a dialectic game between the director and the character, a game in which the camera becomes, for Ernesto, one of the pieces of his impossible plan: that which will represent the idea of his perfect universe.

PHOTOGRAPHY
Alejandro Alonso

SOUND
Vitor Coroa

EDITING
Alejandro Alonso

PRODUCTION
Yenisel Osuna
(La Concretera Producciones)

FILMOGRAPHY
2018 Metatron (sf)
2017 The Project
2017 Duel (sf)
2016 The Son of the Dream (sf)
2014 The farewell (sf)
2014 Candles (sf)
2013 Close Your Eyes (sf)
2012 Chrysalis (sf)
2011 Delirium (sf)
2010 Evocation (sf)

CONTACT
Alejandro Alonso
La Concretera Producciones
+53 58382626
ocnicapax@gmail.com

ELENA LÓPEZ RIERA

TEO GUILLEM

MUDANZA CONTEMPORÁNEA

SPAIN | 2018 | 20' | SPANISH

WORLD PREMIERE

SOUND
Jordi Ribas, Teo Guillem

EDITING
Teo Guillem

PRODUCTION
Teo Guillem, Carlos Pardo
(Dvein Films)

FILMOGRAPHY
2018 Mudanza Contemporánea (sf)

« Poudre à récurer, grattoir, mastic, vernis, balais, peinture…». Un homme énumère à haute voix une liste d'objets liés à l'univers domestique, avant de se lancer, croit-on, dans ce qui pourrait ressembler de prime abord à du bricolage, sauf qu'il s'agit plutôt, dans ce cas précis, de faire avec le remue-ménage d'un for intérieur. Car dès le plan suivant, Teo Guillem se transforme : le voici devenu fantôme qui se contorsionne dans une housse de couette, puis figure énigmatique habillée de carton, aux gestes robotiques. Ce sont ensuite des véhicules construits de bric et de broc qui se meuvent dans le champ, mus par une force mystérieuse. Le spectateur comprend peu à peu qu'il est en train d'assister à un exorcisme, comme si le corps du cinéaste cherchait, à travers une série de répliques mutantes de lui-même, à se libérer, en détournant les choses de leur fonction première, tandis que les traces d'une relation amoureuse hantent un écran digital. Dans *Mudanza contemporánea*, Teo Guillem s'escrime avec le présent et le passé, chorégraphiant l'absence à travers un rituel baroque, ludique, dérisoire et glorieux.

«Scheuerpulver, Kratzer, Fensterkitt, Lack, Besen, Farbe …». Ein Mann liest laut eine Liste von Haushaltsartikeln vor und beginnt dann mit etwas, das man für Heimwerkerarbeiten halten könnte – nur dass es hier vor allem um das Durcheinander in seinem Inneren geht. Denn bereits in der nächsten Einstellung durchläuft Teo Guillem eine Verwandlung: hier ein Geist, der sich in einem Bettüberzug windet, da in Pappe gekleidet mit roboterhaften Bewegungen. Darauf folgen aus allerlei Dingen zusammengebastelte Fahrzeuge, die, angetrieben von geheimnisvollen Kräften, auf einem Feld umherfahren. Nach und nach begreift der Zuschauer, dass er einem Exorzismus beiwohnt, als suchte der Körper des Filmemachers über eine Reihe von mutierenden Repliken auf sich selbst, sich zu befreien, indem er die Dinge zweckentfremdet, während die Spuren einer Liebesbeziehung über ein Display geistern. In *Mudanza contemporánea* müht sich Teo Guillem mit der Gegenwart und der Vergangenheit ab und choreografiert die Abwesenheit über ein barockes, verspieltes, lächerliches und glorreiches Ritual.

"Scouring powder, scraper, filler, varnish, brooms, paint…" Speaking aloud, a man enumerates a list of objects linked to the domestic world, before throwing himself, we believe, into what could at first sight resemble do-it-yourself, except it is instead, in this particular case, a question of how you deal with the commotion of an inner self. As, in the next shot, Teo Guillem transforms himself: here he becomes a ghost who writhes in a quilt cover, then an enigmatic figure dressed in cardboard, with robotic gestures. Then there are the makeshift vehicles that move into shot, driven by a mysterious force. The audience gradually understands that they are witnessing an exorcism, as if the body of the filmmaker was seeking, through a series of mutant replicas of himself, to free himself, by redirecting things from their first function, while the traces of an intimate relationship haunt a digital screen. In *Mudanza contemporánea*, Teo Guillem crosses swords with the present and the past, choreographing absence through a baroque, playful, ridiculous and glorious ritual.

CONTACT
Carlos Pardo
Dvein Films
+34 625995694
carlos@dvein.com

EMMANUEL CHICON

MAIJA BLÅFIELD

ON DESTRUCTION AND PRESERVATION

TUHOUTUMISESTA JA SÄILYTTÄMISESTÄ

FINLAND | 2018 | 30' | ENGLISH, FINNISH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Päivi Kettunen, Maija Blåfield

SOUND
Olli Huhtanen

EDITING
Nina Forsman, Maija Blåfield

PRODUCTION
Maija Blåfield (Häivekuva)

FILMOGRAPHY
2018 On Destruction and Preservation (mlf)
2015 Golden Age (sf)
2011 If I Were Buried at a Street Corner (sf)
2005 Saving the World (mlf)

Que peut-il bien y avoir de commun entre la reproduction des champignons – filmée comme le summum de l'érotisme – la fonte des glaces de l'Arctique, une valise qui sombre dans l'océan, ou encore l'histoire de la plus vieille anguille du monde, prisonnière au fond d'un puits ? Au fil de ces tableaux en apparence indépendants, mais secrètement reliés, Maija Blåfield revisite avec une ironie subtile, drôle et parfois déconcertante les lieux communs des films de fin du monde et la foule de questions tant pratiques qu'existentielles qui les accompagne, nous proposant une approche inédite de la science-fiction, tout en détails à scruter. Dans ce film étonnant, rien de spectaculaire, mais plutôt un élégant déplacement des angoisses contemporaines que la réalisatrice explore avec précision. Une réflexion sur une apocalypse annoncée à laquelle rien ne manque, pas même son prophète maudit dont on ne sait s'il est un fou ou un sauveur - en tout cas un humain et un guide possible dans cette vie suspendue, cet état d'entre-deux qui nous est à tous commun, à la veille de notre possible disparition.

Was können die Fortpflanzung der Pilze, gefilmt wie der Gipfel der Erotik, das Schmelzen des arktischen Eises, ein Koffer am Meeresgrund und die Geschichte des ältesten Aals der Welt, gefangen in der Tiefe eines Brunnens, gemein haben? Durch diese scheinbar voneinander unabhängigen und doch insgeheim verbundenen Bilder untersucht Maija Blåfield mit subtiler, komischer und mitunter befremdlicher Ironie die Gemeinplätze der Weltuntergangsfilme und die damit einhergehende Vielzahl praktischer und existentieller Fragen; sie bietet dabei eine neuartige Herangehensweise an die Science-Fiction voller genau zu betrachtender Details an. Dieser erstaunliche Film wartet nicht mit Spektakulärem auf. Vielmehr erforscht die Filmemacherin mit Präzision eine elegante Verschiebung der zeitgenössischen Ängste. Eine Reflexion über eine angekündigte Apokalypse, der nichts fehlt, nicht einmal ihr verfluchter Prophet, von dem man nicht weiss, ob er ein Verrückter oder ein Retter ist – jedenfalls ein Mensch und ein möglicher Führer in diesem schwebenden Leben, diesem uns allen gemeinsamen Zwischenzustand angesichts unseres bevorstehenden Untergangs.

Just what can there be in common between the reproduction of mushrooms—filmed like the height of eroticism—, the melting ice in the Arctic, a suitcase sinking in the ocean or even the story of the oldest eel in the world, a prisoner at the bottom of a well? Over these apparently independent but secretly connected tableaux, Maija Blåfield uses subtle, funny and sometimes disconcerting irony to revisit the clichés of doomsday films and the host of questions, as practical as they are existential, that accompanies them. She offers us an all-new approach to science-fiction, full of details to scrutinise. In this surprising film, there is nothing spectacular, but rather an elegant displacement of the contemporary anxieties that the director accurately explores. A reflection on an announced apocalypse from which nothing is missing, not even its cursed prophet who for all we know may be a madman or a saviour—in any case, he is a human and a potential guide in this suspended life, this in-between state which is shared by us all, on the eve of our possible disappearance.

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

CÉLINE GUÉNOT

ALEXANDER MARKOV

OUR AFRICA

NASHA AFRIKA

RUSSIA | 2018 | 45' | RUSSIAN, FRENCH, ENGLISH, PORTUGUESE, SWAHILI

WORLD PREMIERE

SOUND
Sergey Moshkov

EDITING
Svetlana Pechenykh

MUSIC
Victor Sologub, Vladimir Belov, Anton Nazarko

PRODUCTION
Alexander Markov (St.Petersburg Documentary Film Studio), Alexey Telnov (1973)

FILMOGRAPHY
2018 Our Africa (mlf)
2011 Get Used To This Place (sf)
2011 Children of the Sun (sf)
2009 Two Highways (sf)
2003 Cities Within Cities (sf)
2002 Lullaby (sf))

Longtemps ignorée par l'URSS, l'Afrique subsaharienne entre, avec les indépendances des années 1960, dans la vie quotidienne des Soviétiques, qui partent par milliers pour Bamako, Accra ou Conakry, aider les Africains à « construire le socialisme ». Alexander Markov a prélevé les fragments argentiques de cette époque dans une centaine de films réalisés par les opérateurs soviétiques pour témoigner de la générosité des programmes d'aide humanitaire destinés au continent noir. Découpé en chapitres, « Our Africa » narre cette épopée entre 1960 et la fin de l'URSS (1991). Se succèdent à l'écran, les simples soldats de la coopération magnifiés et la ronde des personnages plus illustres: Nkrumah, Lumumba, Nasser, Khrouchtchev, Brejnev…Pas dupe, Markov remonte cette belle matière pour en débusquer les ressorts propagandistes. La répétition de certaines scènes appelle l'ironie, fille de la distance et du temps : cette « Grande Utopie » collective fut l'œuvre d'une poignée de dirigeants inamovibles, dont la figure tutélaire devait pourtant être déboulonnée, elle aussi, comme les statues des ex-colonisateurs honnis.

Das von der UdSSR lange unbeachtete Afrika südlich der Sahara wurde mit den Unabhängigkeitsbewegungen der 1960er-Jahre zu einem festen Bestandteil des Alltags der Sowjetbürger, die zu Tausenden nach Bamako, Accra oder Conakry aufbrachen, um den Afrikanern beim «Aufbau des Sozialismus» zu helfen. Alexander Markov hat Schwarzweiss-Fragmente dieser Zeit aus gut hundert Filmen entnommen, die von sowjetischen Kameraleuten gedreht worden waren, um die Grosszügigkeit der Hilfsprogramme für den Schwarzen Kontinent auf Film zu bannen. Das in Kapitel unterteilte «Our Africa» erzählt von diesem Epos, das sich zwischen 1960 und dem Ende der UdSSR (1991) abspielte. Auf der Leinwand ziehen Grossaufnahmen von einfachen Soldaten der Kooperation und Bilder von illustreren Persönlichkeiten vorüber: Nkrumah, Lumumba, Nasser, Chruschtschow, Breschnew … Markov setzt dieses Material neu zusammen, um die propagandistischen Triebfedern zu Tage zu fördern. Die Wiederholung bestimmter Szenen ruft Ironie, Tochter von Zeit und Abstand, auf den Plan: die kollektive «Grosse Utopie» war das Werk einer Handvoll Mächtiger, und ihrer Leitfigur stand, ebenso wie den Standbildern der verhassten Kolonisatoren, der Sturz von ihrem Sockel bevor.

Sub-Saharan Africa was long ignored by the USSR but, with the independences of the 1960s, entered the daily lives of the Soviets, who left in their thousands to help Africans "construct socialism" in Bamako, Accra or Conakry. Alexander Markov collected photographic fragments of this epoch in around a hundred films shot by Soviet camera operators to bear witness to the generosity of the humanitarian aid programmes intended for the black continent. Cut into chapters, *Our Africa* narrates this saga between 1960 and the end of the USSR (1991). Following each other on screen are the magnified simple soldiers of the cooperation and the round of more illustrious personalities: Nkrumah, Lumumba, Nasser, Khrushchev, Brezhnev… Markov is no fool and he re-edits this fine material in order to flush out its propagandist motives. The repetition of certain scenes calls for irony, daughter of distance and time: this collective "Great Utopia" was the work of a handful of irrevocable rulers, whose symbolic figureheads were nonetheless supposed to have been unbolted too, like the statues of the reviled ex-colonisers.

EMMANUEL CHICON

CONTACT
Alexander Markov
St.Petersburg Documentary Film Studio
+1 3473300935
cinemarkov@gmail.com
cinedoc.ru

MATHIJS POPPE

OURS IS A COUNTRY OF WORDS

BELGIUM | 2017 | 42' | ARABIC

INTERNATIONAL PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Mathijs Poppe

SOUND
Ben De Raes, David Slotema, Ernst Van Hagen

EDITING
Mathijs Poppe

PRODUCTION
Elisa Heene

FILMOGRAPHY
2018 Ours is a Country of Words (mlf)
2014 Stray dogs (sf)

« Ce film raconte une histoire qui a commencé en 1948, quand des milliers de Palestiniens quittèrent leur pays, fuyant les massacres. Nous reprenons cette histoire des années plus tard, dans un futur imaginaire. Un futur dans lequel la Palestine est libre à nouveau ». Ainsi s'ouvre le film de Mathijs Poppe, qui, en créant avec des habitants du camp de Chatila la fiction d'un retour possible, écrit en creux une histoire de la Palestine et des Palestiniens. Au fil des rues étroites, dans les appartements exigus où s'entassent des familles entières, les cadres serrés et l'image en clair-obscur révèlent une vie d'attente, suspendue. Refaire les passeports, vendre la machine à laver pour acheter une voiture, contacter les colons israéliens qui occupent la maison pour prévenir de son retour : chacun s'affaire à préparer le voyage vers la terre natale ou fantasmée. Ceux qui ne l'ont jamais vue en font le tableau imaginaire, décrivant la beauté d'un paysage idéal qui à chaque phrase rend plus cruelle la réalité du camp. Car ce pays de mots, même inaccessible, est le berceau d'une identité forgée dans l'exil, vivante envers et contre tout.

«Dieser Film erzählt eine Geschichte, die 1948 begann, als tausende von Palästinensern auf der Flucht vor Massakern ihr Land verliessen. Wir greifen sie Jahre später in einer imaginären Zukunft wieder auf. Einer Zukunft, in der Palästina wieder frei ist.» So beginnt Mathijs Poppes Film, der, indem er mit den Bewohnern des Flüchtlingslagers Schatila die Fiktion einer möglichen Rückkehr erschafft, zwischen den Zeilen die Geschichte Palästinas und der Palästinenser schreibt. Im Laufe der engen Gassen, in den winzigen Wohnungen, in denen sich ganze Familien drängen, offenbaren enge Einstellungen und das Bild mit Hell-Dunkel-Effekt ein Leben in Wartestellung, in der Schwebe. Die Pässe erneuern lassen, die Waschmaschine verkaufen, um ein Auto zu kaufen, die israelischen Siedler kontaktieren, die das Haus besetzen, um die Rückkehr anzukündigen: jeder macht sich daran, die Reise in die Heimat oder das erdachte Land vorzubereiten. Jene, die es noch nie gesehen haben, zeichnen ein imaginäres Bild, beschreiben die Schönheit einer idealen Landschaft, die die Realität im Lager mit jedem Satz grausamer erscheinen lässt. Denn dieses wenn auch unzugängliche Land der Worte ist die Wiege einer im Exil geschmiedeten Identität, sie ist lebendig, trotz aller Widrigkeiten.

"This film tells a story that started in 1948, when thousands of Palestinians fled their country, in fear of the ongoing massacres. We will pick up the story years later, in an imaginary future. A future in which Palestine is free again." Thus opens the film by Mathijs Poppe, who, by creating the fiction of a possible return with the inhabitants of the Shatila camp, implicitly writes a history of Palestine and the Palestinians. Over the narrow streets, in the confined apartments into which entire families are crammed, the tight frames and the image in chiaroscuro reveal a life of waiting, suspended. Redoing passports, selling the washing machine to buy a car, contacting the Israeli settlers who are occupying the house to warn them of their return: everyone busies themselves preparing the voyage to the home or dreamed land. Those who have never seen it make an imaginary tableau of it, describing the beauty of an ideal landscape that makes the reality of the camp crueller with each sentence. For, this country of words, even inaccessible, is the cradle of an identity forged in exile, alive despite and against everything.

CÉLINE GUÉNOT

CONTACT
Elisa Heene
+32 484159034
elisa.heene@gmail.com

JOHANNES GIERLINGER

REMAPPING THE ORIGINS

AUSTRIA | 2018 | 42' | POLISH, ENGLISH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Johannes Gierlinger

SOUND
Peter Kutin, Karl Wratschko, Jan Zischka

EDITING
Johannes Gierlinger

MUSIC
Frank Rottmann

PRODUCTION
Johannes Gierlinger

FILMOGRAPHY
2018 Remapping the Origins (mlf)
2017 Die Ordnung der Träume (sf)
2015 A Subsequent Fulfilment of a Pre-historic Wish (sf)
2014 The Fortune You Seek is in Another Cookie

« Un fasciste peut-il dire "je t'aime" dans une autre langue? » se demande Johannes Gierlinger, le réalisateur de *Remapping the Origins*. Białystok est une ville polonaise qui a vu naître Ludwik Lejzer Zamenhof, médecin, inventeur et écrivain polonais célèbre pour avoir créé l'espéranto en 1873 alors qu'il était encore collégien. Il voulait que cette langue construite soit un outil universel permettant d'établir un pont entre les différentes cultures. Białystok est aussi la ville natale de David Abelevich Kaufman, connu mondialement sous le nom de Dziga Vertov, un des théoriciens du cinéma les plus importants de l'histoire, pionnier soviétique, réalisateur révolutionnaire de documentaires et de films d'actualités. Dans cette même ville, des groupes anarchistes sont apparus pendant la révolution russe et les nazis ont construit un ghetto juif. Un essai visuel dont les multiples facettes confrontent l'histoire de Białystok avec la montée en puissance des partis d'extrême-droite en Pologne aujourd'hui. L'Europe aura-t-elle d'autres opportunités de construire une société plus ouverte, tolérante et démocratique ?

«Kann ein Faschist «Ich liebe dich» in einer anderen Sprache sagen?», fragt Johannes Gierlinger, Regisseur von *Remapping the Origins*. Die polnische Stadt Białystok ist der Geburtsort des polnischen Arztes und Erfinders Ludwik Lejzer Zamenhof, der vor allem dafür bekannt ist, noch als Schüler im Jahr 1873 die Plansprache Esperanto begründet zu haben, von der er glaubte, dass sie ein universelles Mittel zur Überwindung der Sprachbarrieren sein könnte. Aus Białystok stammt auch David Abeljewitsch Kaufman, der als Dsiga Wertow weltberühmt wurde und einer der bedeutendsten Kinotheoretiker aller Zeiten, sowjetischer Pionier, revolutionärer Filmemacher, Dokumentarfilmer und Wochenschau-Regisseur war. Aber die Stadt ist auch der Ort, an dem während der Russischen Revolution anarchistische Kommunen entstanden und die Nazis ein jüdisches Ghetto errichtet haben. Auf diesen Elementen aufbauend, lässt der Regisseur ein vielschichtiges visuelles Essay entstehen, das die Geschichte Białystoks mit dem Erstarken der rechtsradikalen Parteien im heutigen Polen konfrontiert. Wird Europa noch eine Chance haben, eine andere, offenere, tolerante und demokratische Gesellschaft aufzubauen?

"Can a fascist say "I love you" in another language?" asks Johannes Gierlinger the director of *Remapping the Origins*. The polish city of Białystok is the birthplace of Ludwik Lejzer Zamenhof a Polish medical doctor, inventor, and writer mostly known for creating Esperanto in 1873 while still in school, a constructed language that he believed could be a universal tool to help bridge the gap between different languages. But Białystok is also the birthplace of David Abelevich Kaufman, known worldwide as Dziga Vertov, one of the most important cinema theorist ever, Soviet pioneer, revolutionary filmmaker, documentary, and newsreel director. The city is also the place where anarchistic communes were organized during the Russian Revolution and where the Nazis build a ghetto for Jews. With these elements the director creates a multi-layered visual essay that confronts the story of Białystok with the insurgence of the far right wing parties in Poland today. Will Europe today still have another opportunity to build a different more open, tolerant, and democratic society?

CONTACT
Johannes Gierlinger
+43 69917266748
mail@johannesgierlinger.com

GIONA A. NAZZARO

CHRISTINE HÜRZELER

SHOOTING CROWS

KRÄHEN SCHIESSEN

SWITZERLAND | 2018 | 20' | GERMAN

WORLD PREMIERE

Un parc immergé dans la brume, dont le silence est brisé par les croassements d'une nuée inquiétante de corbeaux. Une femme disparaît. Un homme sans abri dort sur le sol, entre les arbres. Des corbeaux sont abattus, un moyen de contenir leur nombre. Mais étrangement, après chaque tir, davantage de corbeaux se rassemblent et croassent, menaçants, dans le parc englouti dans un brouillard déconcertant, tel un dôme aqueux. En observant ce qu'il se passe dans ce lieu au cours d'une journée ordinaire, le réalisateur singularise des événements normaux, rendus extraordinaires par l'œil de la caméra. Ainsi, le parc devient une représentation mentale de la perception humaine. Un endroit où se produisent tous ces événements invisibles auxquels on ne fait habituellement pas attention. Une science-fiction du quotidien où différentes facettes des émotions humaines se transforment en territoires sensoriels inexplorés. *Shooting Crows* est un film sur les frontières toujours mouvantes de la perception, qui interroge les vestiges d'un monde où les souvenirs de l'humanité subsistent encore.

Aus einem im Nebel versunkenen Park dringt das Krächzen eines ominösen Krähenschwarms. Eine Frau verschwindet. Ein Obdachloser schläft zwischen Bäumen auf dem Boden. Eine Krähe wird erschossen. Dadurch soll ihre Anzahl unter Kontrolle gehalten werden. Seltsamerweise kommen nach jedem Schuss noch mehr Krähen zusammen und krächzen drohend über dem unter einer beunruhigenden Nebelschicht begrabenen Park. Krächzend ziehen sie immer engere Kreise. Durch die Beobachtung des Geschehens an einem normalen Tag im Park isoliert der Regisseur normale Ereignisse, die während des Filmens aussergewöhnlich werden. Der Park wird zu einer Art Gedankenbild der menschlichen Wahrnehmung. Einem Ort, an dem sich alle unsichtbaren Ereignisse versammeln, auf die wir normalerweise nicht achten. Ein aus dem Alltag geschnittener Science-Fiction-Film, in dem die verschiedenen Dimensionen der menschlichen Emotionen zu neuen, noch unerforschten sensorischen Räumen werden. *Shooting Crows* ist ein Film über die sich beständig verschiebenden Grenzen der Wahrnehmung. Der Versuch, die Überreste einer Welt zu untersuchen, in der die Erinnerungen der Menschheit noch fortbestehen.

A park drenched in fog whose silence is pierced by the cawing of an ominous flock of crows. A woman disappears. A homeless man sleeps on the ground between the trees. A crow is shot. A means to keep their number in check. But weirdly enough after each shot more crows gather and caw threateningly over the park engulfed by the disturbing fog like a watery dome. And as they caw, they circle closer and closer in the sky. By observing what happens on an ordinary day in a park, the director manages to single out normal events that become extraordinary while being filmed. Thus, the park becomes like a mental image of the human perception. A place where all the invisible events gather that usually we do not pay attention to. An everyday science fiction film where the different dimensions of human emotions transform themselves in new and unexplored sensorial realms. *Shooting Crows* is a film about the ever-shifting boundaries of perception. An attempt to investigate the remnants of a world where the memories of humanity still lingers on.

PHOTOGRAPHY
Tom Gibbons, Tobias Dengler, Christine Hürzeler

SOUND
Jonathan Schorr, John Gürtler

EDITING
Jann Anderegg, Christine Hürzeler

PRODUCTION
Christine Hürzeler (chfilm)

FILMOGRAPHY
2018 Shooting Crows (sf)
2011 Grandfather Never Saw the Sea (sf)
2004 Closing Time (sf)
2002 Red Dawn (sf)

CONTACT
Christine Hürzeler
chfilm
+41 797514061
christine.huerzeler@bluewin.ch
www.chfilm.ch

GIONA A. NAZZARO

MIKA GOODFRIEND

SNOWBIRDS

CANADA | 2018 | 46' | FRENCH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Mika Goodfriend

SOUND
Matthew Griffin

EDITING
Mika Goodfriend

PRODUCTION
Mika Goodfriend

FILMOGRAPHY
2018 Snowbirds (mlf)
2014 The Last Sleep (sf)

Chaque année, un groupe de 1800 retraités québécois déménagent au bord des plages de Floride comme des oiseaux migrateurs qui fuient la neige. A Pompano Beach c'est le paradis : des palmiers à perte de vue, des journées ensoleillées, des cours de danse country, des soirées bingo et des piscines. Une sorte de chorégraphie au ralenti rythme les journées de ce microcosme formé par des individus aux parcours de vie complètement différents. Le complexe résidentiel Breezy Hill Resort fonctionne ici comme un décor pop du rêve américain, comme un espace-temps suspendu où les efforts de toute une vie se résorbent dans une retraite dorée. Le film est à l'écoute de chaque histoire pour essayer de mieux comprendre cette société un peu particulière. Sans jugement, Mika Goodfriend s'approche de ces *Snowbirds* à travers un regard distancé : il observe les gestes, les routines, les maisons, les différents espaces qui composent ce complexe urbain. Une fresque humaine sur ceux qui ont passé leur vie à bâtir un paradis artificiel sur terre. Une réplique de la société occidentale à petite échelle.

Jedes Jahr zieht eine Gruppe von 1800 Rentnern aus Québec an die Strände Floridas, wie Zugvögel, die vor dem Schnee fliehen. Pompano Beach ist das Paradies: grüne Palmen so weit das Auge reicht, sonnige Tage, Country-Tankzkurse, Bingo-Abende und Pools. In diesem Mikrokosmos mit Menschen mit völlig anderen Lebensgeschichten sind die Tage wie eine Art Choreografie in Zeitlupe getaktet. Der Wohnkomplex Breezy Hill Resort funktioniert als poppige Kulisse des amerikanischen Traums, als stehengebliebene Raumzeit, in der die Anstrengungen eines ganzen Lebens in einem goldenen Ruhestand resorbiert werden. Der Film hört jeder Geschichte aufmerksam zu, um zu versuchen, diese etwas spezielle Gesellschaft besser zu verstehen. Urteilsfrei und mit einem distanzierten Blick nähert sich Mika Goodfriend den *Snowbirds*: er beobachtet die Gesten, die Routinen, die Häuser, die verschiedenen Bereiche, die diesen urbanen Komplex bilden. Ein menschliches Zeitgemälde von jenen, die ihr Leben damit verbracht haben, sich ein menschliches Paradies auf Erden aufzubauen. Eine Replik der westlichen Gesellschaft im Miniaturformat.

Each year, a group of 1,800 retirees from Quebec move to the beaches of Florida like migrating birds fleeing the snow. Pompano Beach is paradise: palm trees as far as the eye can see, sunny days, country dancing lessons, bingo nights and swimming pools. A sort of slow-motion choreography sets the pace for the days in this microcosm formed by individuals having had very different lives. The Breezy Hill Resort residential complex works here like a pop setting straight out of the American dream, like a suspended space-time where the efforts of an entire life are absorbed into a golden retirement. The film listens to every story in an effort to better understand this rather particular society. Without judgement, Mika Goodfriend approaches these *Snowbirds* through a distanced perspective: he observes the gestures, routines, houses, the different spaces that make up this urban complex. A human fresco featuring those who have spent their lives building an artificial heaven on earth. A small-scale replica of western society.

CONTACT
Mika Goodfriend
+1 5146775956
mikagoodfriend@gmail.com

ELENA LÓPEZ RIERA

AMIR YATZIV, GUY SLABBINCK

STANDBY PAINTER

BELGIUM, ISRAEL | 2018 | 53' | POLISH, ENGLISH

WORLD PREMIERE

Un musée presque désert, une gardienne en talons hauts, un voleur cinéphile et un tableau de Monet. Tels sont les ingrédients d'une affaire mystérieuse dont s'emparent Guy Slabbinck et Amir Yatziv. En 2000, *La Plage à Pourville* de Monet, exposé au musée d'art de Poznań, disparaît, remplacé par une grossière copie. La toile sera retrouvée dix ans plus tard chez Robert Z., qui présente ici, pour la première fois, sa propre version des faits. A partir des archives vidéo de la police reconstituant le vol, comme sur un canevas, Slabbinck et Yatziv créent d'autres images, peintes, et rejouent une réalité aux multiples facettes, entre copie facétieuse et recherche de la vérité. Quand débarque Pierce Brosnan en voleur de tableau (lui-même copiant Steve McQueen dans la version originale de *L'Affaire Thomas Crown*), et que Robert Z. déclare être tout simplement tombé amoureux de la toile de Monet, *Standby Painter* se révèle être, bien plus qu'une reconstitution minutieuse, un habile jeu de dupes, qui interroge avec audace le rapport de l'image à la réalité - soit la plus grande énigme de l'Histoire de l'Art.

Ein fast menschenleeres Museum, eine Wächterin in Stöckelschuhen, ein filmliebender Dieb und ein Gemälde Monets. So lauten die Zutaten eines mysteriösen Falls, den Guy Slabbinck und Amir Yatziv aufgreifen. Im Jahr 2000 hing im Kunstmuseum von Posen anstelle von Monets *Strand von Pourville* plötzlich eine stümperhafte Fälschung. 10 Jahre später wurde das Gemälde bei Robert Z. wiedergefunden, der hier erstmals seine Version der Vorgänge darstellt. Slabbinck und Yatziv ziehen Videoarchive der Polizei, die den Diebstahl zeigen, dazu heran, neue Gemälde zu schaffen: eine Leinwand, auf der die beiden Regisseure eine vielgestaltige Realität zwischen scherzhafter Kopie und Suche nach der Wahrheit nachspielen. Spätestens als Pierce Brosnan als Gemäldedieb auftaucht (und dabei selbst Steve McQueen im ursprünglichen *Thomas Crown ist nicht zu fassen kopiert*), und Robert Z. erklärt, sich ganz einfach in Monets Gemälde verliebt zu haben, zeigt sich, dass *Standby Painter* nicht nur eine haargenaue Rekonstruktion, sondern vielmehr eine geschickte Täuschung ist, die mutig die Beziehung zwischen Bild und Realität und damit auch der Kunstgeschichte grösstes Rätsel hinterfragt.

An almost deserted museum, a guard wearing high heels, a cinephile thief and a Monet painting. These are the ingredients of a mysterious affair appropriated by Guy Slabbinck and Amir Yatziv. In 2000, Monet's *Beach in Pourville*, exhibited at the National Museum of Poznań, disappeared, replaced by a crude copy. The painting would be found 10 years later in the home of Robert Z., who here personally presents his own version of events for the first time. Using video archives from the police recreating the theft, Slabbinck and Yatziv create other painted images: a canvas on which the two directors play out a reality with multiple facets, between a mischievous copy and a search for the truth. When Pierce Brosnan shows up as an art thief (himself copying Steve McQueen in the original *Thomas Crown Affair*), and Robert Z. announces that he simply fell in love with the Monet painting, *Standby Painter* reveals itself as much more than a meticulous recreation, as an adept fool's game, which boldly questions the relationship that image has with reality—or the greatest enigma in the History of Art.

PHOTOGRAPHY
Hyun De Grande, Lucasz Konopa

SOUND
Nati Zeidenstadt

EDITING
Amir Yatziv, Lucasz Konopa

MUSIC
Uriel Herman

PRODUCTION
Kaat Camerlynck (CZAR Film),
Amir Yatziv, Guy Slabbinck

FILMOGRAPHY

AMIR YATZIV
2018 Standby Painter (mlf)
2017 Twilight Bld (sf)
2017 Another Planet (mlf)
2014 A Journey through the Howling Sands (sf)
2013 Paleosol 80 South (sf)
2012 This is Jerusalem, Mr Pasolini (sf)
2013 Hausbaumaschine (sf)
2011 The German Village (sf)
2010 Hollywood Strings (sf)
2009 Arbeit Macht Frei (sf)
2009 Detroit (sf)
2009 The Inflatables (sf)
2008 Antipodes (mlf)
2007 Compressed Ceramic Powder (sf)

GUY SLABBINCK
2018 Standby Painter (mlf)

CONTACT
Kaat Camerlynck
Czar Film
+32 476950118
kaat.camerlynck@czar.be
www.czar.be

CÉLINE GUÉNOT

DANIEL ASADI FAEZI

THE ABSENCE OF APRICOTS

PAKISTAN, GERMANY | 2018 | 49' | BURUSHASKI

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Lilli Pongratz

SOUND
Ali Atif, Mila Zhluktenko

MUSIC
KAVALL &Andy Aged

PRODUCTION
Daniel Asadi Faezi (National College of Arts Lahore / HFF - Hochschule für Fernsehen und Film - München)

FILMOGRAPHY
2018 The Absence of Apricots (mlf)
2017 In Search of (sf)
2017 Approaching Truckdrivers (sf)
2016 Observation of Hawks in the Sky (sf)
2016 Kids of Tehran (sf)
2016 Cockfighter (sf)
2016 Remix:Unterwerfung // Episode: Migration of the Butterflies (sf)
2014 Puppendoktor (sf)
2014 Brennschneider (sf)
2013 Arefi, the shepherd (sf)
2012 Koora (sf)

Un documentaire qui ressemble à un conte de fée, entre passé et futur, sur la lutte pour l'identité dans un village du nord du Pakistan de la vallée de la Hunza. Un magnifique lac turquoise entouré de falaises accidentées et abruptes se trouve non loin du village. Mais le lac n'a pas toujours été là. Un jour, un énorme glissement de terrain a bloqué le cours d'une rivière pour la transformer en un immense lac, aujourd'hui long de plus de 30 km. Des milliers de maisons et de champs ont été inondés. Des villages entiers ont disparu pour toujours. Des milliers de personnes ont dû partir et s'installer ailleurs. Restent les histoires de ceux qui vivaient autrefois là-bas, transmises de génération en génération. En superposant passé et futur, légendes et scènes du quotidien, le réalisateur Daniel Asadi Faezi compose une grande fresque d'images, comme une danse sensuelle et généreuse de la mort et de la résurrection. Et les fantômes, qui errent encore sur le flanc des falaises et dans la vallée, se joignent à la danse des humains.

Ein Doku-Märchen über den Kampf um Identität, der sich in Nordpakistan irgendwo zwischen Vergangenheit und Zukunft in einem Dorf im Hunza-Tal abspielt. Ein wunderschöner türkisfarbener See zwischen rauen, steilen Klippen umgibt ein Dorf. Aber der See war nicht schon immer da. Eines Tages staute ein enormer Erdrutsch einen Fluss. Innerhalb weniger Monate wurde dieser Fluss zu einem grossen, inzwischen 30 km langen See. Tausende Häuser und Felder wurden überflutet. Ganze Dörfer verschwanden für immer. Tausende Menschen verloren ihre Heimat und mussten sich einen anderen Ort suchen. Geblieben sind die Geschichten jener, die einst hier lebten und die von Generation zu Generation weitergegeben werden. Regisseur Daniel Asadi Faezi lässt Vergangenheit und Zukunft, Mythen und Szenen aus dem Alltag in einem üppigen Geflecht aus Bildern zusammenfliessen, die in einen sinnlichen, strukturierten Tanz von Tod und Wiedergeburt übergehen. Und die Geister, die noch immer in den Klippen und im Tal umherwandern, gesellen sich zum Tanz der Menschen.

A documentary fairy-tale about the struggle for identity in the Hunza Valley set in a village located in the Northern-Pakistan somewhere between the past and the future. A magnificent turquoise lake in between rough, steep cliff surrounds the small village. But the lake hasn't been always there. One day, an enormous landslide blocked a river. In a few months, this river turned into a huge lake, which is now up to 30km long. Thousands of homes and fields were flooded. Entire villages disappeared forever. Thousands of people got dislocated and had to look for different places where to live. What is left are the stories of those that once used to live there which are passed on from generation to generation. Weaving together the past and the future, myths and sketches of everyday life, director Daniel Asadi Faezi creates a rich tapestry of images that create a sensual and textured dance of death and resurrection. And the ghosts that still roam the cliffs and the valley, join the humans in their dance.

CONTACT
Daniel Asadi Faezi
+49 15788472393
contact@asadifaezi.com

GIONA A. NAZZARO

IAN PURNELL

THE FEAR OF DYING IN TRANSIT

GERMANY, SWITZERLAND | 2018 | 29' | GERMAN, SWISS GERMAN, ENGLISH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Marie Zahir

SOUND
Timo Schaub, Simon Waskow

EDITING
Simon Rittmeier, Ian Purnell

MUSIC
Tilman Porschütz

PRODUCTION
Ian Purnell (Academy of Media Arts Cologne (KHM))

FILMOGRAPHY
2018 Dangerous Soil (in production)
2018 The Fear of Dying in Transit (sf)
2016 Island Sightings (sf)
2015 Exercising Perfection (sf)
2010 absichern (sf)

Réalisé au moment de l'ouverture du tunnel du Gothard – le plus long tronçon souterrain de chemins de fer, auto-proclamé « le tunnel le plus sûr du monde » – le film a été tourné dans un segment destiné aux exercices d'évacuation d'urgence, et aux visites touristiques. S'y croisent des experts de la sécurité, une thérapeute qui utilise l'hypnose pour surmonter la phobie des tunnels, une actrice, elle-même victime de cette phobie, ou encore un entrepreneur convaincu de l'avenir du transport souterrain. D'un plan à l'autre, on passe d'un décor de grotte à la perfection lisse d'une reconstitution en 3D à l'image des boyaux que le film explore. La narration emprunte des chemins variés, complexes, parfois déroutants, joue d'un ton autant ironique qu'hypnotique, et enchevêtre les niveaux de récit, si bien que le réel et sa simulation sont parfois difficiles à distinguer l'un de l'autre. C'est la simultanéité de cette perte de repères et d'une perfection plastique symbole d'un contrôle absolu qui fait tout le prix de ce film à la maîtrise impressionnante, dans lequel rituels et phobies se révèlent être les deux facettes de notre rapport à l'espace.

Der Film, der bei der Eröffnung des Gotthard-Basistunnels gedreht wurde – dem längsten Eisenbahntunnel und selbsternannten «sichersten Tunnel der Welt» – spielt in einem Abschnitt, der für Evakuierungsübungen im Notfall und touristische Besichtigungen bestimmt ist. Hier begegnen sich Sicherheitsexperten, eine Therapeutin, die ihren Patienten mit Hypnose beim Überwinden ihrer Tunnelphobie hilft, eine Schauspielerin, die selbst an dieser Phobie leidet, und ein von der Zukunft des unterirdischen Transports überzeugter Unternehmer. Die Einstellungen wechseln von einer Höhlenkulisse zur glatten Perfektion einer Rekonstruktion in 3D und – nach dem Vorbild der Röhren, die der Film erforscht – schlägt die Erzählung verschiedene, komplexe, mitunter unerwartete Wege ein, spielt mit einem ebenso ironischen wie hypnotischen Ton und verschachtelt die Erzählebenen so gut, dass Wirklichkeit und Simulation bisweilen schwer voneinander zu unterscheiden sind. Die Gleichzeitigkeit dieses Orientierungsverlusts und einer plastischen Perfektion, die für absolute Kontrolle steht, macht diesen meisterhaft ausgeführten Film aus, in dem sich Rituale und Phobien als die beiden Facetten unserer Beziehung zum Raum entpuppen.

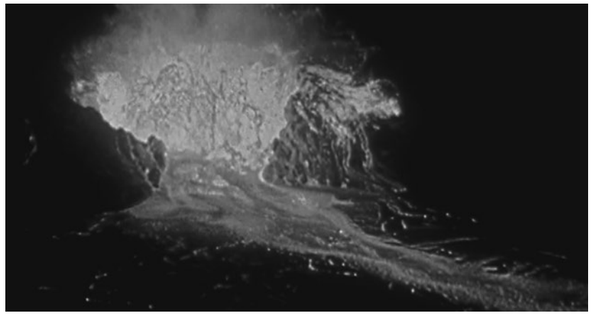
Made at the time of the opening of the Gotthard Tunnel—the longest underground rail section, the self-proclaimed "safest tunnel in the world"—the film was shot in a segment designed for evacuation exercises, and for tourist visits. A chance for safety experts, a therapist who uses hypnosis to overcome tunnel phobia, an actor who suffers from this phobia herself, or even an entrepreneur convinced of the future of underground transport to meet. From one shot to another, we move from a cave decor to the smooth perfection of a 3D reconstruction and, like the bowels of the earth explored by the film, the narration takes varied, complex and, at times, baffling paths. It plays with a tone that is as ironic as it is hypnotic, and tangles the narrative levels so well that it is sometimes difficult to distinguish between what is real and what is simulated. The simultaneity of this loss of bearings and the plastic perfection symbolising absolute control is what confers such value upon this extremely masterly film, in which rituals and phobia are revealed as the two facets of our relationship with space.

CONTACT
Ute Dilger
Academy of Media Arts Cologne (KHM)
+49 22120189330
dilger@khm.de
khm.de

CÉLINE GUÉNOT

JESSICA BARDSLEY

THE MAKING AND UNMAKING OF THE EARTH



UNITED STATES | 2018 | 17' | ENGLISH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Jessica Bardsley

SOUND
Jacob Ross

EDITING
Jessica Bardsley

PRODUCTION
Jessica Bardsley

FILMOGRAPHY
2018 The Making and Unmaking of the Earth (sf)
2013 The Blazing World (sf)
2011 The Art of Catching (mlf)

Le bouillonnement des roches en fusion. L'eau qui s'évapore immédiatement à leur contact. Lentement, très lentement, la lave à demi coagulée ralentit dans les canaux qui la guident, une pellicule de matières durcies se forme à la surface, et l'écho lointain et aigu des forces incommensurables à l'œuvre dans les souterrains mystérieux résonne sur les parois fragiles d'un crâne. Le nouveau film de Jessica Bardsley, cinq ans après *The Blazing World* (VdR, 2013), commence par une explosion de lave avant de plonger dans les tréfonds de la terre, par un habile montage d'images d'archives et de récits évoquant la souffrance, tant physique que psychique. S'emparant d'une métaphore géologique empruntée à Elaine Scarry, elle construit un langage filmique dont la richesse d'évocation crée les conditions d'une perception renouvelée : la manière dont on ressent le poids d'un caillou dans le creux de la main a à voir avec la mémoire d'un événement, tandis qu'un cristal devient l'incarnation parfaite d'une migraine lancinante, rendue visible par un geste cinématographique d'une rare beauté.

Das Brodeln schmelzenden Gesteins. Wasser, das beim Kontakt mit ihm sofort verdampft. Langsam, ganz langsam fliesst die zäher werdende Lava durch die sie führenden Kanäle, ein Film gehärteter Materie bildet sich an der Oberfläche, und das ferne Echo der unermesslichen Kräfte, die in der mysteriösen unterirdischen Welt an der Arbeit sind, pocht gegen die dünnen Wänden eines Schädels. Der neue Film von Jessica Bardsley, fünf Jahre nach *The Blazing World* (VdR, 2013), beginnt mit einem Lavaaustritt, bevor er mit einer geschickten Montage von Archivbildern und Erzählungen über physisches und psychisches Leiden in die Tiefe der Erde eintaucht. Mit einer Elaine Scarry entliehenen geologischen Metapher baut sie eine filmische Sprache auf, deren suggestiver Reichtum die Voraussetzungen für eine neue Wahrnehmung schafft: die Art, in der man das Gewicht eines Kieselsteins in der Hand verspürt, ist mit der Erinnerung an ein Ereignis verbunden, während ein Kristall zur perfekten Verkörperung einer quälenden Migräne wird, sichtbar gemacht durch eine filmische Arbeit von seltener Schönheit.

Bubbling molten rock. Water that evaporates immediately on contact with it. Slowly, very slowly, half-coagulated lava decelerates in the channels that guide it, a thin layer of hardened matter forms on the surface, and the distant and shrill echo of the immeasurable forces at work in mysterious underground spaces resonates on the fragile sides of a skull. Jessica Bardsley's new film, five years after *The Blazing World* (VdR, 2013), begins with an explosion of lava before plunging into the depths of the earth, in a skilful montage of archive images and accounts evoking both physical and emotional suffering. Appropriating a geological metaphor borrowed from Elaine Scarry, she constructs a filmic language whose rich evocativeness creates the conditions for renewed perception: the manner in which we feel the weight of a pebble in the palm of our hand is connected to the memory of an event, whereas a crystal becomes the perfect incarnation of a stabbing migraine, rendered visible by a cinematographical gesture of rare beauty.

CONTACT
Jessica Bardsley
+1 2398219681
jessicabardsley@gmail.com

CÉLINE GUÉNOT

CILLE HANNIBAL

THE NIGHT WE FELL

DEN NAT VI FALDT

DENMARK | 2018 | 47' | DANISH

INTERNATIONAL PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Cille Hannibal, Frigge Volander Himmelstrup

SOUND
Sune Kaarsberg

EDITING
Cathrine Ambus

MUSIC
Signe Lykke

PRODUCTION
Rikke Tambo Andersen (Bullitt Film)

FILMOGRAPHY
2018 The Night We Fell (mlf)
2013 2,7 (sf)

Mette est amoureuse de Per, et lorsqu'elle l'épouse, il devient le beau-père et mentor de sa fille, Cille, la réalisatrice du film. Soudainement, Per décède en tombant dans les escaliers. Et la vie… la vie continue, malgré tout… C'est à ce moment précis que Cille décide de filmer le travail de deuil de sa mère. Et c'est aussi le vide que laisse derrière lui celui qui est parti qu'elle saisit. Sa caméra enregistre ce point d'intersection invisible qu'est la mort, et comment celle-ci rapproche une mère et sa fille. Le film se construit comme un journal de deuil sur une année, un outil pour comprendre l'incompréhensible. Et le cinéma se révèle ici comme la seule forme de dialogue possible entre la réalisatrice et sa mère, une forme de parole silencieuse et thérapeutique. Toujours placée à bonne distance, sa caméra ose filmer la douleur la plus profonde, le déchirement, et même l'amour. Et c'est peut-être grâce à cette élégante mise en scène que le film est plus qu'un journal de deuil : une célébration de la vie.

Mette ist in Per verliebt, sie heiratet ihn, und er wird Stiefvater und Mentor ihrer Tochter Cille, der Regisseurin des Films. Plötzlich kommt Per, nachdem er die Treppe runterfällt, ums Leben. Und das Leben … das Leben geht trotz allem weiter … In diesem Moment beschliesst Cille, die Trauerarbeit ihrer Mutter zu filmen. Auch die Leere, die der, der gegangen ist, zurücklässt, fängt sie ein. Ihre Kamera erfasst den Tod als unsichtbaren Schnittpunkt und zeigt, wie er eine Mutter ihrer Tochter näher bringt. Der Film ist aufgebaut wie ein einjähriges Trauertagebuch, ein Instrument, um das Unverständliche zu verstehen. Und das Kino offenbart sich hier als einzige mögliche Dialogform zwischen der Regisseurin und ihrer Mutter, eine Form der tonlosen und therapeutischen Sprache. Stets mit dem richtigen Abstand wagt es die Kamera, selbst den tiefsten Schmerz, die Zerrissenheit und sogar die Liebe zu filmen. Und vielleicht ist es diese elegante Regiearbeit, die den Film neben einem Trauertagebuch auch zu einer Feier des Lebens macht.

Mette is in love with Per and, when she marries him, he becomes the stepfather and mentor of her daughter, Cille, the director of this film. Suddenly, Per dies after falling down the stairs. And life… life continues, after all… It is at this exact moment that Cille decides to film her mother's grieving process. And she also captures the void left behind by he who has gone. Her camera records this invisible intersection point represented by death, and how it brings a mother and her daughter closer together. The film is constructed like a grieving diary over a year, a means to understand the incomprehensible. And cinema here is revealed as the only form of dialogue possible between the director and her mother, a silent and therapeutic form of speech. Always at the right distance, her camera dares to film the most profound pain, heartbreak, and even love. And it is perhaps thanks to this elegant mise en scène that the film is not only a diary of grief, but also a celebration of life.

CONTACT
Rikke Tambo Andersen
Bullitt Film ApS
+45 40373031
tambo@bullittfilm.dk

ELENA LÓPEZ RIERA

VINCENT EVERAERTS

THE TIME WE HAVE LEFT

DE TIJD DIE ONS REST

BELGIUM | 2018 | 59' | FLEMISH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Kris Van Den Bulck

SOUND
Matijs Guypen

EDITING
Lawrence Paul Foley

PRODUCTION
Chang Lai Kin (RITCS)

FILMOGRAPHY
2016 Zij zei

Le jour de son dix-huitième anniversaire, Vincent quitte une situation familiale dysfonctionnelle pour ne jamais faire demi-tour. Sept ans plus tard, il est désormais cinéaste, et décide d'entreprendre un processus cathartique pour tenter de renouer à partir de ses souvenirs les liens distendus avec sa mère. Dans une cabane en pleine nature, le réalisateur et sa mère sont filmés par une caméra, partageant avec celui qui enregistre – ainsi plus tard, qu'avec ceux qui regarderont – un moment aussi douloureux qu'intime. Parallèlement au huis-clos ménagé par ce dispositif minutieusement composé, le cinéaste s'entretient avec sa sœur et tente avec elle de disséquer le passé et ses traces, d'encercler leurs différences quant à cette même épreuve. *The Time We Have Left* est un documentaire immersif, qui interroge la relation mère-fils, inconditionnelle et vulnérable, et le choix de pardonner. Partant d'une démarche profondément personnelle, il parvient résolument à une réflexion à la portée universelle.

An seinem achtzehnten Geburtstag verlässt Vincent eine dysfunktionale Familie, um nie wieder zurückzukehren. Sieben Jahre später ist er Filmemacher und beschliesst, einen kathartischen Prozess zu beginnen, um zu versuchen, den Bruch in der Beziehung zu seiner Mutter anhand seiner Erinnerungen zu kitten. In einer Hütte mitten in der Natur werden der Filmemacher und seine Mutter von einer Kamera gefilmt. Mit dem, der dahinter steht – und später mit denen, die zuschauen – teilen sie einen ebenso schmerzhaften wie intimen Moment. Parallel dazu, im abgeschotteten Rahmen dieses minutiös komponierten Gebildes, unterhält sich der Filmemacher mit seiner Schwester und versucht, mit ihr die Vergangenheit und ihre Spuren zu zerlegen, ihre unterschiedlichen Wahrnehmung der gemeinsamen Zeit aufzuzeigen. *The Time We Have Left* ist ein immersiver Dokumentarfilm, der die bedingungslose und verletzliche Mutter-Sohn-Beziehung hinterfragt, und die Entscheidung, zu vergeben. Ausgehend von einem zutiefst persönlichen Ansatz gelingt ihm eine universelle Reflexion.

On the day of his eighteenth birthday, Vincent leaves behind a dysfunctional family situation never to return. Seven years later, he is now a filmmaker, and decides to undertake a cathartic process to attempt to renew the strained links with his mother using his memories. In a cabin in the middle of the countryside, the director and his mother are filmed by a camera, sharing a moment, at once painful and intimate, with the person who is recording—and thus, later, with those who will watch. At the same time as the huis-clos conserved by this painstakingly composed device, the filmmaker discusses with his sister, trying with her to dissect the past and its traces, to resolve their differences with regard to this same ordeal. *The Time We Have Left* is an immersive documentary, it questions the mother-son relationship, which is unconditional and yet vulnerable, and the choice of forgiveness. Starting from a deeply personal approach, he resolutely achieves a reflection with a universal reach.

CONTACT
Vincent Everaerts
+32 497677025
vincent_everaerts@hotmail.com

CLARISSA CAMPOLINA, LUIZ PRETTI

THOSE WHO WANDER

OS QUE SE VÃO

BRAZIL | 2018 | 23' | PORTUGUESE

INTERNATIONAL PREMIERE

Un homme parcourt les rues d'une ville à la recherche d'une femme. Une voix mystérieuse donne quelques pistes : la forêt dangereuse, des serpents qui rampent, le sang des morts. Il est peut-être question de l'exploration d'un territoire plus que de la construction d'un récit, car il n'y pas de route tracée, pas de destin, pas de solution possible pour lever le secret que cache le film. *Those Who Wander* est un film qui se déploie comme une énigme, une sorte de jeu sophistiqué, composé d'un paysage urbain, de personnages mystérieux, de quelques indices. La mise en scène stylisée qui nous transporte dans cette atmosphère fantomatique n'oublie pourtant pas d'enregistrer au passage la réalité d'une ville. S'agit-il de Rio de Janeiro ? Les sons des voitures, les larges autoroutes qui la traversent, les visages des gens qui passent devant la caméra le laissent penser. Un récit fragmentaire composé de signes chiffrés, de visions oniriques, de chuchotements, nous invite à déambuler, comme les personnages du film, dans une autre réalité – une déambulation comme seul mouvement possible pour dessiner le travail cartographique de cette ville dont on ne connaîtra jamais le nom.

Ein Mann läuft auf der Suche nach einer Frau durch die Strassen einer Stadt. Eine geheimnisvolle Stimme gibt Hinweise: der gefährliche Wald, die kriechenden Schlangen, das Blut der Toten. Vielleicht geht es vor allem um die Erkundung eines Gebiets, weniger um den Aufbau einer Erzählung, denn es gibt keinen Weg, kein Ziel, keine mögliche Lösung zur Lüftung des Geheimnisses, das der Film verbirgt. *Those Who Wander* ist ein Film, der sich gleich einem Rätsel, einer Art anspruchsvollem Spiel auffächert, das aus dem Bild einer Stadtlandschaft mit geheimnisvollen Figuren und wenigen Hinweisen besteht. Die stilisierte Inszenierung, die uns hinein in diese gespenstische Atmosphäre zieht, zeichnet nebenbei auch die Realität einer Stadt auf. Ist das Río de Janeiro? Der Klang der Autos, die breiten Stadtautobahnen, die Gesichter der vor der Kamera vorbeigehenden Leute lassen es vermuten. Eine fragmentarische Erzählung aus verschlüsselten Zeichen, traumhaften Visionen, Flüstern, lädt uns ein, wie die Figuren aus dem Film durch eine andere Realität zu wandeln – das Umherirren als einzig mögliche Bewegung zur Kartierung dieser Stadt, deren Namen wir nicht erfahren werden.

A man wanders the streets of a town in search of a woman. A mysterious voice provides some clues: the dangerous forest, crawling snakes, the blood of the dead. It is perhaps more a matter of exploring a territory than writing a story, as we have no planned route, no destiny, no possible solution for revealing all that is hidden by the film. *Those Who Wander* is a film that unfolds like an enigma, a sort of sophisticated game composed of a tableau of urban landscapes, mysterious characters, some clues. However, the stylised staging that transports us into this spectral atmosphere does not avoid to record the reality of a city on the way. Is it Río de Janeiro? The sounds of the cars, the wide motorways that cross it, the face of the people who pass before the camera, all this suggests so. A fragmented account composed of encrypted signs, dreamlike visions and whisperings invites us to roam like the characters of the film in another reality—roaming being the only movement possible for drawing out the cartographical work of this town whose name we'll never know.

SCREENPLAY
Clarissa Campolina, Luiz Pretti
PHOTOGRAPHY
Lucas Barbi
SOUND
Gustavo Fioravante, Pedro Diógenes
EDITING
Luiz Pretti, Clarissa Campolina, Ricardo Pretti, Guto Parente
MUSIC
O Grivo
PRODUCTION
Luana Melgaço (Anavilhana)

FILMOGRAPHY

CLARISSA CAMPOLINA
2018 Those Who Wander (sf)
2016 Solon (sf)
2013 The Harbor (sf)
2012 Odete (sf)
2011 Swirl
2011 Asleep (sf)
2009 Wandering notes (mlf)
2006 Passage (sf)

LUIZ PRETTI
2018 Those Who Wander (sf)
2016 The Last Draught
2014 Clenched Fists
2014 The Harbor (sf)
2012 We Are Not Dreaming (sf)
2012 Odete (sf)
2012 Love Will Never End (sf)
2011 At The Wrong Place
2011 The Monsters
2010 Road to Ythaca
2010 The World is Beautiful (sf)
2010 A Good Filmmaker is a Dead Filmmaker (sf)
2008 Long Live Cearense Cinema (sf)
2006 Sometimes it's More Important to Wash the Sink than the Dishes, or Simply Sabiaguaba (sf)

CONTACT
Luana Melgaço
Anavilhana Filmes
+55 31984499658
producao@anavilhana.art.br

ILJA STAHL

TOUCHING CONCRETE

GERMANY, SOUTH AFRICA | 2017 | 58' | ENGLISH, ZULU

INTERNATIONAL PREMIERE

SCREENPLAY
Ilja Stahl

PHOTOGRAPHY
Niclas Reed Middleton

SOUND
Ilja Stahl

EDITING
Florian Riegel

PRODUCTION
Jakob D. Weydemann,
Jonas Weydemann (Weydemann Bros. GmbH); Ute Dilger (KHM Köln)

FILMOGRAPHY
2018 Touching Concrete (mlf)

Hillbrow, quartier de Johannesburg hérissé de buildings, dont le béton réverbère l'incessant maelström sonore des rues, banlieue surpeuplée où la vie ne vaut pas cher, est le terrain de jeu de Tebogo et Karabo. Âgés d'une quinzaine d'années, peu intéressés par l'école, en conflit avec leurs mères qui les éduquent seules et les laissent un peu livrés à eux-mêmes, les deux amis passent l'été en trompant comme ils peuvent leur ennui. Quand ils ne se mêlent pas aux bandes de leurs aînés, dansant dans les parkings souterrains ou dérivant dans l'enfer urbain, ils semblent veiller sur la ville en venant se réfugier sur le toit de leur immeuble. Celui-ci offre un point de vue imprenable « sur toute l'Afrique », comme s'amuse l'un d'eux devant la caméra, avant de raconter comment, la veille, trois gamins sont morts, juste en bas, fauchés par des voitures lors d'une course-poursuite. Avec *Touching Concrete*, Ilja Stahl filme l'univers violent d'adolescents qui cherchent à se jouer des ombres pesant sur leur futur et brûlent d'échapper à l'arbitraire qui les a fait naître et grandir, là.

Hillbrow, ein von hohen Gebäuden übersätes Quartier Johannesburgs, das Tebogo und Karabo als Spielplatz dient, und dessen Betonlandschaft vom unablässigen Klanggewirr der Strassen widerhallt, ist ein übervölkerter Vorort, wo das Leben nicht viel wert ist. Die beiden Freunde, beide knapp fünfzehn, haben an Schule wenig Interesse, werden von ihren alleinerziehenden Müttern, mit denen sie in Konflikt stehen, weitgehend sich selbst überlassen und verbringen den Sommer damit, der Langeweile so gut wie möglich zu entgehen. Wenn sie sich nicht unter die Banden der Älteren mischen, die in Parkhäusern tanzen oder in die urbane Hölle aufbrechen, scheinen sie vom Dach ihres Hauses aus über die Stadt zu wachen. Wie einer der beiden vor der Kamera spasshalber sagt, sieht man von hier aus «ganz Afrika», im nächsten Atemzug erzählt er, wie am Vortag drei Kinder direkt unten vor dem Haus starben, als sie bei einem Autorennen von Autos erfasst wurden. Mit *Touching Concrete* zeigt Ilja Stahl die gewaltgeprägte Welt von Jugendlichen, die sich nichts sehnlicher wünschen, als die drohend über ihrer Zukunft hängenden Wolken zum Besten zu halten und der Willkür zu entkommen, in die sie hineingeboren wurden.

Hillbrow, a Johannesburg district bristling with buildings, on whose concrete reverberates the incessant maelstrom of street sounds. This overpopulated suburb, where life is cheap, is the playground of Tebogo and Karabo. Aged around fifteen, not very interested in school, in conflict with their mothers who are raising them alone and leave them a little to themselves, the two friends spend the summer relieving their boredom as best as they can. When they are not mixing with the groups of their elders, dancing in underground car parks or drifting through the urban hell, they seem to watch over the city by seeking refuge on the roof of their block. It offers a stunning view "over all of Africa", as one of them jokes for the camera, before recounting how, the day before, three kids died, just below, mowed down by cars during a high-speed chase. With *Touching Concrete*, Ilja Stahl films the violent universe of adolescents who seek to pay no heed to the shadows weighing on their future and long to escape the arbitrariness that had them born and raised, here.

CONTACT
Jakob D. Weydemann
jakob@weydemannbros.com
+49 0 67928270
Weydemann Bros. GmbH

EMMANUEL CHICON

JEAN-STÉPHANE BRON

TOWARD SILENCE

VERS LE SILENCE

FRANCE | 2018 | 9' | FRENCH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Eponine P Momenceau

SOUND
Lucas Domejean

PRODUCTION
Dimitri Krassoulia (Les Films Pelléas)

FILMOGRAPHY
2018 Toward Silence (sf)
2017 Ondes de choc - La Vallée
2017 L'Opéra de Paris
2013 L'Expérience Blocher
2010 Cleveland Versus Wall Street
2006 Mon frère se marie
2003 Le Génie helvétique
1999 La Bonne conduite (mlf)
1997 Connu de nos services

Après *Cleveland contre Wall Street* et *L'Expérience Blocher*, Jean-Stéphane Bron s'est plongé dans l'univers de l'Opéra national de Paris pour le tournage de son documentaire sur ce haut-lieu de la création musicale. C'est pendant ce tournage qu'il a rencontré Philippe Jordan, le directeur musical de l'Opéra national de Paris. « *Filmer Philippe Jordan tient du rêve éveillé. Il occupe le cadre, il déborde du cadre, il est à la fois totalement présent à la musique, et ailleurs, connecté à quelques forces invisibles* », déclare le cinéaste au sujet du chef d'orchestre, qu'il a pu filmer au plus près lors des répétitions de la Symphonie n°9 de Gustav Mahler. Cet invisible, c'est ce que la caméra explore dans ce film court : en se concentrant sur cette pièce en particulier, tout entier à l'écoute et immergé au cœur de la création, Jean-Stéphane Bron révèle un fragment d'un travail que l'on imagine titanesque, et nous donne à voir et à entendre de façon inédite une œuvre dont l'interprétation est profondément marquée par le silence.

Nach *Cleveland contre Wall Street* und *L'Expérience Blocher* ist Jean-Stéphane Bron in die Welt der Opéra national de Paris eingetaucht, um an dieser Hochburg des Musikschaffens einen Dokumentarfilm zu drehen. Während des Drehs traf er Philippe Jordan, den musikalischen Leiter der Opéra national de Paris. «*Philippe Jordan zu filmen war wie ein Wachtraum. Er füllt den Rahmen, er sprengt den Rahmen, ist gleichzeitig voll in der Musik präsent und anderswo, als wäre er mit unsichtbaren Kräften verbunden*», sagt der Filmemacher über den Orchesterchef, den er bei den Proben der 9. Sinfonie von Gustav Mahler ganz aus der Nähe filmen konnte. Dieses Unsichtbare erforscht die Kamera in diesem Kurzfilm: indem er sich insbesondere auf dieses Stück konzentriert, dabei gleichzeitig aufmerksam zuhört und ins Herz der Kreation eintaucht, enthüllt Jean-Stéphane Bron ein Bruchstück von einer gewaltigen Arbeit und lässt uns auf beispiellose Weise ein Werk sehen und hören, dessen Interpretation tief von der Stille geprägt ist.

After *Cleveland contre Wall Street* and *L'Expérience Blocher*, Jean-Stéphane Bron dived into the universe of the Opéra national de Paris to film his documentary about this major centre for musical creation. During this shoot, he met Philippe Jordan, musical director of the Opéra national de Paris. "*Filming Philippe Jordan is like a waking dream. He occupies the frame, he bursts from the frame, he is simultaneously totally present in the music, and elsewhere, connected to some invisible forces*," says the filmmaker about the conductor, whom he was able to film close up during rehearsals for Gustav Mahler's Ninth Symphony. This invisible aspect is what the camera explores in this short film: by focusing on this piece in particular, entirely given over to listening and immerged in the very heart of creation, Jean-Stéphane Bron reveals a fragment of work that we imagine to be titanic, and allows us to see and to hear, in a whole new way, a work whose interpretation is profoundly marked by silence.

CONTACT
Julia Maraval
Les Films Pelléas - 3e Scène
+33 684054737
juliamaraval@gmail.com

CÉLINE GUÉNOT

RISHI CHANDNA

TUNGRUS

INDIA | 2018 | 14' | ENGLISH, HINDI

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Deepak Nambiar

SOUND
Vinit D'Souza

EDITING
Neha Mehra

PRODUCTION
Rishi Chandna

FILMOGRAPHY
2018 Tungrus (sf)

Dans un appartement de la banlieue de Mumbai comme il en existe des milliers, se déroule un drame tragi-comique dont le protagoniste n'est autre qu'un jeune coq. Recueilli par un excentrique patriarche pour servir de distraction au chat de la famille, le poussin a survécu, grandi et impose désormais à chacun son encombrante présence, tyrannisant la maisonnée entière. De cette situation inattendue, Rishi Chandna tire une fable urbaine hilarante, qui révèle en creux la vie d'une famille de la classe moyenne indienne. Comme dans un exercice de thérapie collective, chacun partage sa vision des choses, au gré d'un montage vif qui sait en quelques plans créer le suspense. Le fougueux volatile finira-t-il à la casserole ? Peut-on échapper à sa condition et gravir à coups de bec l'échelle sociale ? Derrière le petit théâtre domestique de l'absurde, une étude des mœurs humaines et animales dans l'Inde d'aujourd'hui.

In einer Wohnung in einem der vielen Vororte von Mumbai spielt sich ein tragikomisches Drama ab, dessen Protagonist niemand anders als ein junger Hahn ist. Das von einem exzentrischen Patriarchen zur Unterhaltung der Katze mitgebrachte Küken hat überlebt, ist gewachsen und tyrannisiert mit seiner aufsässigen Präsenz mittlerweile die gesamte Familie. Aus dieser unerwarteten Situation zieht Rishi Chandna eine urkomische Fabel, die nebenbei auch Einblicke in das Leben einer indischen Mittelschichtfamilie bietet. Als sei es eine Gruppentherapie, teilt jeder seine Sicht der Dinge mit, und der lebhafte Schnitt baut in wenigen Einstellungen Spannung auf. Wird das ungestüme Federtier im Kochtopf landen? Kann man seinem Status entrinnen und mit gezielten Schnabelhieben gesellschaftlich aufsteigen? Hinter dem kleinen, absurden häuslichen Theater verbirgt sich auch eine Studie der menschlichen und tierischen Sitten im heutigen Indien.

A tragi-comical drama, whose protagonist is no other than a young cock, unfolds in a Mumbai apartment just like thousands of others. Grabbed by an eccentric patriarch to serve as a distraction for the family cat, the chick survived, grew up and now imposes his troublesome presence on everyone, tyrannising the entire household. From this unexpected situation, Rishi Chandna creates a hilarious urban fable, which implicitly reveals the life of an Indian middle-class family. Like in a group therapy exercise, everyone shares their point of view, through bold editing that is able to create suspense in a few shots. Will the feisty fowl end up in the pot? Can one escape one's condition and climb the social ladder, peck by peck? A study of human and animal mores in today's India lies behind the small domestic theatre of the absurd.

CONTACT
Rishi Chandna
+91 9619058339
fishychandna@gmail.com

CÉLINE GUENOT

ÉLÉONORE SAINTAGNAN

UNE FILLE DE OUESSANT

A GIRL FROM OUESSANT

FRANCE, BELGIUM | 2018 | 28' | FRENCH

WORLD PREMIERE

A la pointe de la Bretagne, l'île d'Ouessant, lande d'herbe soufflée par les vents du large, est la dernière terre avant l'Amérique. De par sa situation géographique, c'est un lieu qui ouvre la porte à l'imaginaire. *A Girl from Ouessant* est une cartographie fabulée, et en même temps très documentée, de l'île. Ce relevé méthodique commence sous la forme du journal d'Éléonore Saintagnan, artiste-cinéaste en résidence au Sémaphore du Créac'h, lieu idéal à l'observation des alentours. Puis, le récit se déplace vers une mise en scène joueuse, peuplée de femmes de marins, de brûleurs de goémon, d'histoires de petits moutons noirs ou de naufrages à répétition… Nourri d'archives régionales filmées en noir et blanc de l'époque à laquelle l'île vivait principalement de la pêche, le jeu est lancé. Sur le mode « Si j'avais vécu à cette époque, j'aurais été fille de marin… », la réalisatrice nous emporte loin, dans un monde où la réalité historique se nourrit d'une mythologie personnelle, dans des lieux fantasmés, et où, force de projections, on commence à sentir les embruns salés sur notre visage.

Am äussersten Zipfel der Bretagne liegt die Insel Ouessant, ein grünes Land, über das die Küstenwinde wehen, der letzte feste Boden vor Amerika. Durch seine geografische Lage öffnet dieser Ort die Türen der Vorstellungskraft. *A Girl from Ouessant* ist eine fabulierte und gleichzeitig auch sehr dokumentarische Kartierung der Insel. Die methodische Aufzeichnung beginnt in Form des Tagebuchs von Künstlerin und Filmemacherin Éléonore Saintagnan, die im Sémaphore du Créac'h residiert, einem idealen Ort zum Beobachten der Umgebung. Dann verwandelt sich die Erzählung in eine heitere Inszenierung, mit Frauen von Seefahrern, Tang-Brennern, Geschichten von kleinen schwarzen Schafen oder wiederholten Schiffbrüchigen … Das Spiel hat begonnen, untermalt von regionalen Schwarz-Weiss-Aufnahmen aus der Zeit, in der die Insel hauptsächlich vom Fischfang lebte. Im Modus «Wenn ich in dieser Zeit gelebt hätte, wäre ich eine Seemannstochter gewesen …» nimmt uns die Filmemacherin mit in eine ferne Welt, in der die historische Realität von einer persönlichen Mythologie genährt wird, an erfundene Orte, an denen man durch die Projektionen die salzige Gischt auf dem Gesicht zu spüren beginnt.

At the tip of Brittany, the island of Ouessant—a grassy heathland swept by sea winds—is the last land before America. Given its geographical situation, it is a place that opens wide the doors of imagination. *A Girl from Ouessant* is an invented and, at the same time very documented, cartography of the island. This methodical statement starts as the diary of Éléonore Saintagnan, the resident artist-filmmaker at the Créac'h semaphore station, an ideal site for observing the surrounding area. Then, the account shifts towards a playful mise en scène, peopled with sailors' wives, kelp burners, stories of little black sheep or countless shipwrecks… Drawing on the regional archives filmed in black and white dating from a time when the island lived mainly from fishing, the game begins. In a "If I'd lived in these times, I'd have been a sailor's daughter…" style, the director takes us far away, to a world in which historical reality is nourished by personal mythology, to imagined places, and where, by projecting ourselves, we start to feel the salty sea spray on our face.

PHOTOGRAPHY
Grégoire Motte,
Eléonore Saintagnan

SOUND
Romain Ozanne

EDITING
Frédéric Dupont

MUSIC
Rosemary Standley, Dom la Nena

PRODUCTION
Alice Lemaire, Sebastien Andres (Michigan films); Ann Stouvenel (Mains d'Oeuvres); Olga Rozenblum (red shoes)

FILMOGRAPHY
2018 A girl from Ouessant (sf)
2015 Wild Beasts (mlf)
2012 Johanna (sf)
2011 An ABC Film (sf)
2012 The Unfortunates (mlf)
2003 Les Petites Personnes (sf)

CONTACT
Alice Lemaire
alice@michiganfilms.be
+32 487381367
Michigan films

MADELINE ROBERT

GRAND ANGLE

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

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

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

MATTHIEU RYTZ

ANOTE'S ARK

CANADA | 2018 | 77' | ENGLISH, KIRIBATI

SWISS PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Matthieu Rytz

SOUND
Sylvain Bellemare

EDITING
Oana Suteu Khintirian,
Mila Aung-Thwin

MUSIC
Patrick Watson

PRODUCTION
Matthieu Rytz (EyeSteelFilm)

FILMOGRAPHY
2018 Anote's Ark

Située en plein milieu de l'Océan Pacifique, la minuscule République insulaire des Kiribati est l'un des lieux les plus isolés de la planète mais devient aujourd'hui le symbole d'un défi qui s'imposera très bientôt au reste du monde : le changement climatique. Avalée par la mer, les îles qui composent le pays sont ravagées par les typhons et rongées peu à peu par l'inéluctable montée des eaux. Comment assurer la survie d'un peuple entier ? Tandis que des habitants ont déjà commencé à chercher refuge à l'étranger, à l'image de Tiemeri, qui décide de déplacer sa famille en Nouvelle-Zélande, le président des Kiribati, Anote Tong, part en croisade pour sauver, si ce n'est le pays, du moins la culture de celui-ci et assurer aux habitants des conditions dignes d'émigration. Matthieu Rytz a suivi ces deux protagonistes pendant plus d'une année, accompagnant Anote Tong aux quatre coins du monde, du Vatican à Tokyo, d'émission de télévision en conférence internationale, dans un combat qui déterminera l'avenir de sa nation. Un film poignant et nécessaire.

Der mitten im Pazifik gelegene winzige Inselstaat Kiribati zählt zu den entlegensten Orten der Welt, wird nun aber zum Symbol für eine Herausforderung, die bald die ganze Welt erreichen wird: Der Klimawandel. Die im Meer untergehenden Inseln, aus denen die Republik besteht, werden von Taifunen verwüstet und vom unaufhaltsamen Anstieg des Meeresspiegels immer noch kleiner. Wie kann das Überleben eines ganzen Volkes gesichert werden? Während einige Bewohner, darunter Tiemeri, der beschlossen hat, ihre Familie nach Neuseeland umzusiedeln, bereits ins Ausland gegangen sind, bricht Anote Tong, der Präsident von Kiribati zu einem Kreuzzug auf, um wenigsten die Kultur seines Landes zu retten und seinen Bewohnern würdige Auswanderungsbedingungen zu sichern, wenn schon das Land nicht zu retten ist. Matthieu Rytz ist seinen beiden Protagonisten über ein Jahr lang gefolgt und hat Anote Tong überall begleitet – vom Vatikan nach Tokio, von Fernsehsendungen zu internationalen Konferenzen, bei einem Kampf, der über das Schicksal seiner Nation entscheiden wird. Ein ergreifender, ein notwendiger Film.

Located right in the middle of the Pacific Ocean, the minuscule island republic of Kiribati is one of the most isolated places on the planet but is today beginning to symbolise a challenge that the whole world will soon have to face: climate change. Swallowed by the sea, the islands that make up the country are ravaged by typhoons and being gradually eroded by inevitable rising waters. How can you ensure the survival of an entire people? While its inhabitants have already begun to seek refuge abroad, like Tiemeri, who decides to move her family to New Zealand, the President of Kiribati, Anote Tong, sets out on a crusade to save, if not the country, then at least its culture and to ensure dignified emigration conditions for its inhabitants. Matthieu Rytz followed these two protagonists for more than a year, accompanying Anote Tong to all four corners of the world, from the Vatican to Tokyo, from television show to international conference, in a fight that will determine the future of his nation. A poignant and much needed film.

CONTACT
Bob Moore
EyeSteelFilm
+1 5149374893
bob@eyesteelfilm.com
www.eyesteelfilm.com

CÉLINE GUÉNOT

HÅVARD BUSTNES

GOLDEN DAWN GIRLS

HATETS VUGGE

NORWAY, DENMARK, FINLAND | 2017 | 92' | ENGLISH, GREEK, NORWEGIAN

SWISS PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Lars Skree, Viggo Knudsen

SOUND
Håkon Lammetun

EDITING
Anders Teigen

MUSIC
Jonas Colstrup

PRODUCTION
Christian Falch, Håvard Bustnes (UpNorth Film as) ; Jesper Jack ; Liisa Karpo

FILMOGRAPHY
2018 Golden Dawn Girls
2014 Two Raging Grannies
2010 The Health Factory
2008 Big John

En 2012, vingt députés du parti ultranationaliste Aube Dorée sont élus au Parlement grec : tous sont aujourd'hui sous les verrous. Leur procès, le plus important depuis celui des colonels en 1974 d'après les commentateurs, s'est ouvert en septembre dernier. Les chefs sont accusés de diriger, non un parti politique, mais une « organisation criminelle » soupçonnée d'avoir, notamment, assassiné le rappeur Pavlos Fyssas en 2013. Désireux de comprendre ce qui était arrivé au « paradis bleu » où, enfant, il passait ses vacances, Håvard Bustnes a filmé l'épouse, la mère et la fille des trois principaux chefs d'Aube Dorée, juste avant les élections de 2015. Entreprise compliquée, tant les conversations devant la caméra sont souvent « recadrées » par les protagonistes, tandis que la voix-off du cinéaste confronte ce que disent les « Golden Dawn Girls » dans l'espace privé/public du film avec des matériaux d'archives télévisuels. En tirant le portrait de ces « Pénélope » qui attendent le retour de leurs hommes, Bustnes met à jour le fonctionnement pyramidal et militaire de l'une des formations néonazies les plus dangereuses d'Europe.

Zwanzig Abgeordnete der rechtsextremistischen Partei Goldene Morgenröte zogen 2012 ins griechische Parlament ein – heute sitzen sie alle hinter Gittern. Vergangenen September wurde ihr Prozess eröffnet, den Kommentatoren zufolge der wichtigste seit jenem gegen die Verantwortlichen der Militärdiktatur im Jahr 1974. Die Anführer sind angeklagt, nicht eine politische Partei sondern eine «kriminelle Organisation» zu leiten, die u. a. im Verdacht steht, 2013 den Rapper Pavlos Fyssas ermordet zu haben. Håvard Bustnes, der wissen wollte, was mit dem «blauen Paradies» der Ferien seiner Kindheit geschehen war, hat die Ehefrau, die Mutter und die Tochter der drei Hauptanführer der Goldenen Morgenröte kurz vor den Wahlen 2015 gefilmt. Kein einfaches Unterfangen angesichts der häufigen «Zurechtschnitte» der Gespräche vor der Kamera durch die Protagonisten, während die Off-Stimme des Filmemachers das von den «Golden Dawn Girls» im privat/öffentlichen Bereich des Films Gesagte mit Material aus den Fernseharchiven konfrontiert. Indem er die auf die Rückkehr ihrer Männer wartenden «Penelopes» porträtiert, enthüllt Bustnes die pyramidal und militärisch aufgebaute Organisation einer der gefährlichsten Neonazigruppierungen Europas.

In 2012, 20 candidates from the Golden Dawn ultranationalist party were elected to the Greek parliament: they are all behind bars today. Their trial, according to commentators the most important since that of the Colonels in 1974, began in September 2017. The leaders are accused of running a "criminal organisation" rather than a political party. It is suspected, among other things, of having murdered the rapper Pavlos Fyssas in 2013. Keen to understand what happened in the "blue paradise" where he used to spend his holidays as a child, Håvard Bustnes filmed the wives, mothers and daughters of the three main leaders of Golden Dawn, just before the 2015 elections. A complicated undertaking, in so much that conversations in front of the camera are often "reframed" by the protagonists, whereas the filmmaker's voiceover compares what the *Golden Dawn Girls* say in the private/public space of the film with televisual archive materials. In taking a portrait of these "Penelopes" who are awaiting the return of their men, Bustnes brings to light the pyramidal and military operation of one of the most dangerous Neo-Nazi parties in Europe.

CONTACT
Jan Daae
DR Sales
+45 35203040
JADA@dr.dk
www.drsales.dk

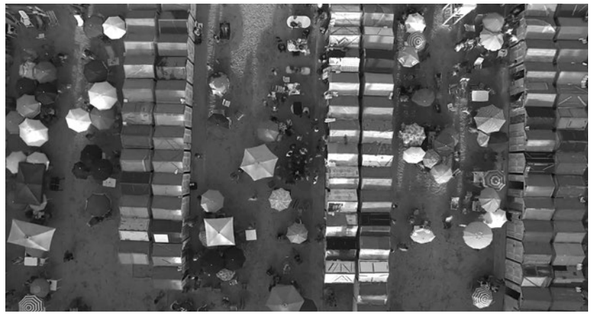
EMMANUEL CHICON

GIOVANNI TOTARO

HAPPY WINTER

ITALY | 2017 | 91' | ITALIAN

SWISS PREMIERE



PHOTOGRAPHY
Paolo Ferrari, Nunzio Gringeri

SOUND
Adriano Alampi

EDITING
Andrea Maguolo

MUSIC
Giordano Corapi

PRODUCTION
Simone Catania (Indyca),
Francesca Portalupi (Zenit Arti Audiovisive)

FILMOGRAPHY
2018 Happy Winter
2015 La Traiettoria Ideale (mlf)
2014 What I've to Do to Make You Love Me (sf)

C'est l'été. Les Italiens bien décidés à profiter de leurs congés envahissent les plages. Sur celle de Mondello à Palerme, plus d'un millier de cabines ont été construites pour accueillir les familles ravies de passer leurs vacances d'été au soleil. Le film capture les fragments et détails de leurs nombreuses activités et plaisirs, tandis que de petites radios diffusent les échos lointains des débats politiques et des matchs de football. Chaque groupe a son propre rituel: jouer aux cartes, danser, bronzer. Une famille préfère s'endetter et donner aux autres plagistes l'illusion d'être riche plutôt que de renoncer à ses vacances à la mer. Certains préfèrent dormir la nuit dans les petites cabanes qu'ils louent plutôt que de quitter l'ambiance chaleureuse de la plage. Un politicien local tente de gagner des électeurs parmi les cabanes avec des promesses qu'il ne tiendra jamais. Le barman ne pense qu'à gagner le plus d'argent possible pour passer l'hiver qui s'annonce déjà, bien que la saison estivale n'ait pas encore atteint son pic. Un portrait coloré et impressioniste de la société italienne, en contrechamp d'une situation politique sombre et complexe.

Sommer. Die italienischen Strände sind überfüllt mit Italienern, die wild entschlossen sind, ihren Urlaub zu geniessen. An Palermos Strand Mondello werden über tausend individuelle Strandhütten speziell für die sonnenhungrigen Familien gebaut. Der Film fängt Fragmente und Miniaturen der vielen Aktivitäten und Vergnügungen ein, während aus winzigen Radiogeräten ferne Echos politischer Debatten und Fussballspiele widerhallen. Jede Gruppe teilt ihre eigenen Rituale: Karten spielen, tanzen, sonnenbaden. Eine Familie verschuldet sich lieber, als auf den Urlaub am Meer und die Illusion zu verzichten, in den Augen anderer Strandbesucher wohlhabend zu erscheinen. Einige schlafen nachts in kleinen gemieteten Hütten, um nur ja den warmen Strand nicht verlassen zu müssen. Mit Versprechen, die er nie halten wird, wirbt ein lokaler Politiker zwischen den Hütten um Wählerstimmen. Die einzige Sorge des Barkeepers ist es, so viel Geld wie möglich zu verdienen, um durch den bereits bevorstehenden Winter zu kommen, obgleich die Hochsaison ihren Höhepunkt erreicht. Ein heller und impressionistischer Blick auf die italienische Gesellschaft, ein Gegenschuss zur schwierigen politischen Lage.

Summer. The Italian beaches are bursting with Italians hell-bent on enjoying their holidays. On Palermo's Mondello beach over thousand cabins are built custom made to host families who are eager to spend their summer holidays in the sun. The film captures fragments and miniatures of the many activities and pleasures while from tiny radios reverberate distant echoes of political debates and football matches. Every group shares its own ritual: playing cards, dancing, sunbathing. A family rather goes into debt than renounce their seaside holidays and share the illusion of appearing wealthy in the eyes of the other beach-goers. Some of the people rather sleep at night in small cabins they have rented than leave the warm environment of the beach. A local politician tries to win potential electors among the cabins on the beach making promises he will never keep. The barman's only worries are making as much money as possible to get through the winter that is already looming even though the high summer season is reaching its peak. A bright and impressionistic look at the Italian Society, the counter-shot of a complex political situation.

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

GIONA A. NAZZARO

TALAL DERKI

OF FATHERS AND SONS

GERMANY, SYRIA, LEBANON, QATAR | 2017 | 99' | ARABIC, ENGLISH

SWISS PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Kahtan Hasson

SOUND
Sebastian Tesch

EDITING
Anne Fabini

MUSIC
K. S. Elias

PRODUCTION
Ansgar Frerich, Eva Kemme, Tobias N. Siebert, Hans Robert Eisenhauer (Basis Berlin), Talal Derki

FILMOGRAPHY
2017 Of Fathers And Sons
2016 Ode to Lesvos (sf)
2013 Return to Homs
2010 Hero of the Sea (sf)
2005 A Whole Line of Trees (sf)
2003 Hello Damascus Goodbye Damascus (sf)

Dans *Retour à Homs* (2013), Talal Derki suivait deux jeunes dissidents anti-Assad entrés dans la résistance armée après les bombardements sur la ville. Il revient, cette fois au nord de son pays, dans la province d'Irbid contrôlée par le Front al-Nosra, branche locale d'al-Qaïda, avec une couverture : « photographe de guerre » affichant, pour sauver sa peau, une chaude « sympathie » pour les djihadistes et leur idéologie. Une fois les « soldats d'Allah » partis au front, il reste filmer, fidèle à sa méthode, en véritable témoin de l'intérieur de cet « héritage de la guerre », Abu Osama, et ses deux ainés, préadolescents, Osama et Ayman. Dans *Of Fathers and Sons*, Derki fait partager le quotidien de cette famille syrienne, accompagne les fils de ce père aimant – par ailleurs spécialiste des voitures piégées – jusqu'au camp d'entraînement pour jeunes combattants, et s'efforce, par le petit bout de la lorgnette du cinéma direct, de comprendre, sans jugement ni complaisance, ce qui pousse certains hommes à vouloir vivre sous la charia et l'imposer, au besoin par la force, à leurs semblables.

In *Return to Homs* (2013) folgte Talal Derki zwei jungen Assad-Gegnern, die nach den Bombardierungen der Stadt in den bewaffneten Widerstand getreten waren. Diesmal filmt er in der Provinz Irbid im Norden seines Landes, die von der Nusra-Front, einem al-Kaida-Ableger, kontrolliert wird. Unter dem Deckmantel eines «Kriegsfotografen» zeigt er unverhohlen «Sympathie» für die Dschihadisten und ihre Ideologie, um seine Haut zu retten. Als die «Soldaten Allahs» an die Front ziehen, bleibt er zurück und filmt, seiner Methode treu bleibend, als echter Zeuge aus dem Innern dieses «Kriegserbes» heraus Abu Osama und seine beiden ältesten Söhne, die vorpubertären Osama und Ayman. In *Of Fathers and Sons* lässt Derki seine Zuschauer am Alltag dieser syrischen Familie teilnehmen und begleitet die Söhne des liebenden Vaters – im Übrigen Spezialist für Autobomben – zum Trainingslager für junge Kämpfer. Durch die verkürzte Sicht des Direct Cinema versucht er ohne Vorurteile oder Verschönerung zu verstehen, was Männer dazu treibt, unter der Scharia leben und sie ihresgleichen wenn nötig mit Gewalt aufzwingen zu wollen.

In *Return to Homs* (2013), Talal Derki followed two young anti-Assad dissidents who joined the armed resistance after the city was bombed. He returns, this time to the north of his country, to the province of Irbid controlled by the Al-Nusra Front, the local branch of Al-Qaeda, with a cover: a "war photographer" displaying, in order to save his skin, warm "sympathy" for the jihadists and their ideology. Once the "soldiers of Allah" have left for the front, he remains, true to his method, to film Abu Osama, and his two eldest sons, pre-teens, Osama and Ayman, as a real inside witness to this "war heritage". In *Of Fathers and Sons*, Derki shares the daily life of this Syrian family, accompanies the sons of this loving father–incidentally a specialist in car bombs–to the training camp for young fighters. He endeavours, through the narrowed field of vision of cinéma direct, to understand, without judgment or deference, what drives certain men to want to live under Sharia law and impose it, by force if necessary, on their peers.

CONTACT
Stephanie Fuchs
Autlook Filmsales
+43 720346934
stephanie@autlookfilms.com
www.autlookfilms.com

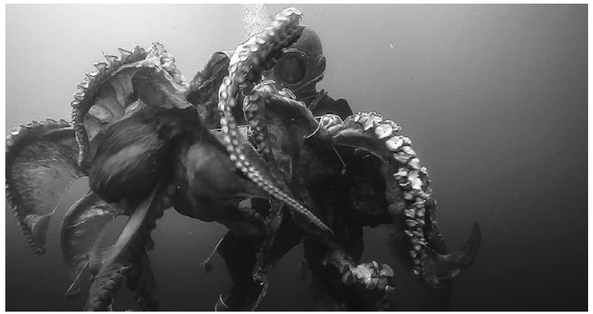
EMMANUEL CHICON

MOYOUNG JIN

OLD MARINE BOY

SOUTH KOREA | 2017 | 86' | KOREAN

EUROPEAN PREMIERE



PHOTOGRAPHY
Seongchul Jung, Jeongjun Lee

SOUND
Lidee

EDITING
Jinsik Hyun

MUSIC
Voight-Kampff

PRODUCTION
Mijin Lee (My Love Films)

FILMOGRAPHY
2018 Old Marine Boy
2014 My Love, Don't Cross that River

Après *My Love Don't Cross that River* (VdR, 2015), Moyoung Jin continue d'explorer la Corée contemporaine et nous plonge dans le quotidien d'une famille au destin extraordinaire. Onze ans après avoir fui la Corée du Nord par la mer avec femme et enfants, Park Myongho continue chaque jour de risquer sa vie en plongeant pêcher le poulpe, enfermé dans un antique scaphandre de 60 kg et relié à la surface par un fragile tuyau qui lui permet de respirer. Ces incroyables combats sous-marins filmés par Moyoung Jin deviennent alors le symbole d'une lutte plus générale. Car, comme de nombreux déserteurs qui ont quitté la Corée du Nord pour tenter leur chance chez leurs voisins capitalistes, Park Myongho s'intègre difficilement et sa nouvelle vie est un combat quotidien, marqué par la peur mais aussi par un désir farouche d'améliorer sa condition. Portrait d'un homme mû par une inébranlable volonté et chronique familiale qui dessine les destins divergents de ses deux fils, *Old Marine Boy* nous propose une réflexion palpitante sur l'instinct de survie, la capacité d'adaptation de l'homme, et son inoxydable faculté d'espérer.

Nach *My Love Don't Cross that River* (VdR, 2015) setzt Moyoung Jin seine Studie des heutigen Korea fort und entführt uns in den Alltag einer Familie mit einem aussergewöhnlichen Schicksal. Elf Jahre, nachdem er mit Frau und Kindern über das Meer geflüchtet ist, riskiert Park Myongho weiterhin täglich sein Leben. In einem antiken, 60 kg schweren Taucheranzug taucht er nach Kraken, nur mit einem dünnen Schlauch zum Atmen mit der Wasseroberfläche verbunden. Diese unglaublichen, von Moyoung Jin gefilmten unterseeischen Kämpfe werden zum Symbol für einen allgemeineren Kampf. Denn wie so viele Deserteure, die Nordkorea verlassen haben, um bei dem kapitalistischen Nachbarn ihr Glück zu suchen, kann sich Park Myongho nur schwer integrieren, und sein neues Leben ist ein täglicher Kampf, geprägt von Angst, aber auch vom hartnäckigen Willen, seine Lage zu verbessern. *Old Marine Boy* ist das Porträt eines von einem unbeugsamen Willen bewegten Mannes und eine Familienchronik, die die unterschiedlichen Schicksale seiner beiden Söhne darstellt, aber auch eine spannende Reflexion über den Überlebensinstinkt, die Anpassungsfähigkeit des Menschen und seine unverwüstliche Fähigkeit zu hoffen.

After *My Love Don't Cross that River* (VdR, 2015), Moyoung Jin continues to explore contemporary Korea and plunges us into the daily life of a family with an extraordinary destiny. Eleven years after fleeing North Korea with his wife and children, Park Myongho continues to risk his life every day by fishing for octopus, encased in an ancient diving suit that weighs 60 kg and is linked to the surface by a fragile tube that enables him to breathe. These incredible underwater combats filmed by Moyoung Jin then become symbolic of a more general struggle. As, like many deserters who left North Korea to try their luck with their capitalist neighbours, Park Myongho is finding it hard to integrate and his new life is a daily combat, marked by fear but also by a fierce desire to improve his condition. The portrait of a man driven by unwavering will and a family chronicle that sketches out the diverging destinies of his two sons, *Old Marine Boy* offers us a thrilling reflection on man's instinct for survival, his capacity to adapt, and his inflexible faculty for hope.

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

CÉLINE GUÉNOT

MARTA PRUS

OVER THE LIMIT

POLAND, FINLAND, GERMANY | 2017 | 74' | RUSSIAN

SWISS PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Adam Suzin

SOUND
Maciej Pawlinski

EDITING
Maciej Pawlinski

PRODUCTION
Maciej Kubicki (Telemark),
Anna Kepinska

FILMOGRAPHY
2018 Over the Limit

Armée d'un ballon ou d'un ruban, parée d'un justaucorps à paillettes, le regard déterminé, rivé sur la piste, Rita cambre ses reins et s'élance sous les lumières et les regards du public. Rita est russe, elle est athlète de haut-niveau en gymnastique rythmique. Rita a 20 ans et sa carrière se termine bientôt. Sous le regard impitoyable de ses entraîneurs, elle vise une dernière étape : la médaille d'or aux Jeux Olympiques. Son quotidien est régit par une tension extrême, la recherche de la perfection en est le seul dictat. Le film s'attache à faire ressentir l'état de pression que subit Rita à chaque instant. Sans cesse à fleur de peau, son corps et son mental mis à l'épreuve, enfermée dans des gymnases ou les couloirs froids des complexes sportifs internationaux, Rita est au bord des larmes. Elle est prise en étau par l'exigence ambitieuse de ses deux entraîneurs. Et c'est un montage tout aussi maîtrisé que les enchaînements chorégraphiques de Rita qui tient le film sous pression, en utilisant les relations explosives, bien que couvées, de ce trio.

Mit einem Ball oder einem Band in der Hand, gekleidet in einen Pailletten-Body, mit entschlossenem Blick, klar auf die Tanzfläche ausgerichtet, nimmt Rita all ihren Mut zusammen und tritt ins Scheinwerferlicht, ins Blickfeld des Publikums. Rita kommt aus Russland und ist Hochleistungssportlerin in der Disziplin rhythmische Sportgymnastik. Sie ist 20 Jahre alt, und ihre Karriere endet bald. Unter dem erbarmungslosen Blick ihrer Trainer will sie ein letztes Ziel erreichen: Gold bei den Olympischen Spielen. Ihr Alltag wird von extremer Spannung beherrscht und von dem Streben nach Perfektion diktiert. Der Film versucht, den Druck spürbar zu machen, dem Rita pausenlos ausgesetzt ist. Eine den Tränen nahe Rita, deren Nerven immer blank liegen, deren Körper und Geist unablässig auf die Probe gestellt werden, und die in Turnhallen oder den kalten Gängen internationaler Sportkomplexe gefangen ist. Sie wird vom Ehrgeiz ihrer beiden Trainer in die Zange genommen. Durch die Inszenierung der explosiven, wenn auch schwelenden Beziehungen dieses Trios erhält die Montage, die ebenso meisterhaft ist wie Ritas Choreografien, den Druck und die Spannung im Film aufrecht.

Armed with a ball or a ribbon, attired in a sequined leotard, her determined gaze fixed on the floor, Rita arches her lower back and launches herself under the lights and the eyes of the audience. Rita is a high-level Russian rhythmic gymnast. At 20 years old, her career will soon be over. Under the ruthless gaze of her coaches, she is aiming for one last stage: to win a gold medal at the Olympic Games. Her daily routine is governed by extreme tension; the search for perfection is its only dictate. The film strives to make us feel the state of pressure that Rita is under at every moment. Constantly on edge, her body and her mental condition tested, locked away in the gymnasia or cold corridors of international sports complexes, Rita is on the verge of tears. She is caught between the ambitious demands of her two coaches. And the editing, which is every bit as mastered as Rita's choreographic sequences, is what keeps the film under pressure, using the explosive, although smouldering, relationships of this trio.

CONTACT
Stephanie Fuchs
Autlook Filmsales
+43 720346934
stephanie@autlookfilms.com
www.autlookfilms.com

MADELINE ROBERT

CHRISTINA TSIOBANELIS, MIKA GUSTAFSON, OLIVIA KASTEBRING

SILVANA

SWEDEN | 2017 | 91' | SWEDISH, LITHUANIAN, ARABIC

SWISS PREMIERE

SOUND
Brian Dyrby, Mira Falk

EDITING
Charlotte Landelius

PRODUCTION
Anna Weitz, Stina Gardell
(Mantaray Films)

FILMOGRAPHY
MIKA GUSTAFSON, OLIVIA KASTEBRING & CHRISTINA TSIOBANELIS
2018 Silvana

Silvana Imam est une icône du féminisme en Suède. Avec son rap engagé, elle fait bouger une jeunesse qui reprend ses textes enflammés contre le racisme, le machisme et la société patriarcale comme autant d'hymnes militantes. Elle annonce une révolution lesbienne, et devient la représentante d'une génération prête à se battre contre les injustices d'un pays qui commence à virer dangereusement vers l'extrême-droite. Silvana et sa compagne, la pop star Beatrice Eli, forment un duo explosif. Des photos du couple sont affichées partout comme s'il s'agissait d'un produit publicitaire. Elles font l'objets de reportages et d'émissions télé, donnent des concerts géants… Le couple est devenu un vrai phénomène social. Le film suit une star en plein éclat fulgurant, et entame une réflexion sur l'intimité de celle qui n'a pas cherché à devenir leader politique, et encore moins un phénomène de masse. On assiste à des moments de succès mais aussi de solitude : Silvana aimerait parfois être une fille comme une autre.

In Schweden ist Silvana Imam eine Ikone des Feminismus. Mit ihrem engagierten Rap bewegt sie die Jugend, die ihre zornigen Texte gegen Rassismus, Machismo und die patriarchale Gesellschaft als militante Hymnen übernimmt. Sie kündigt eine lesbische Revolution an und wird zur Vertreterin einer Generation, die bereit ist, gegen die Ungerechtigkeiten eines Landes zu kämpfen, das dem extrem rechten Spektrum gefährlich nahekommt. Silvana und ihre Freundin, der Popstar Beatrice Eli, bilden ein explosives Duo. Überall hängen Fotos des Paares, fast so, als sei es ein Werbeprodukt. Sie sind Thema von Reportagen und TV-Sendungen und geben grosse Konzerte … Das Paar ist zu einem echten sozialen Phänomen geworden. Der Film folgt einem erfolgreichen Star und beginnt eine Überlegung über die Intimität einer Frau, die nicht die Absicht hatte, ein politischer Leader zu werden, geschweige denn, ein Massenphänomen. Wir werden Zeuge von Momenten des Erfolgs, aber auch der Einsamkeit, denn manchmal wäre Silvana gern einfach ein ganz normales Mädchen.

Silvana Imam is a feminist icon in Sweden. With her engaged rap, she is having real impact on the youth who are treating her inflammatory lyrics against racism, machismo and patriarchal society like militant hymns. She is announcing a lesbian revolution, and becoming the representative of a generation ready to fight against the injustices of a country that is starting to veer dangerously towards the extreme right. Silvana and her companion, pop star Beatrice Eli, form an explosive partnership. Photos of the couple are displayed everywhere as if they were advertising product. They are the subject of reports and TV shows, they give huge concerts… The couple have become a real social phenomenon. The film follows a star who is bursting forth, and begins a reflection on the intimacy of a woman who did not set out to become a political leader, even less so a mass phenomenon. We witness moments of success but also of solitude-sometimes Silvana would like to be just like any other girl.

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

ELENA LÓPEZ RIERA

FINLAY PRETSELL

TIME TRIAL

UNITED KINGDOM | 2017 | 81' | ENGLISH

SWISS PREMIERE

Passionné de cyclisme, Finlay Pretsell a suivi toute la carrière de son compatriote David Millar, champion britannique des trois « grands Tours » (Espagne, Italie, France). L'Ecossais a couru sous la bannière Cofidis, jusqu'à sa suspension, en 2004, suite à une retentissante affaire de dopage impliquant toute l'équipe. De retour en compétition deux ans plus tard, il pédale jusqu'en 2014. *Time Trial* est un titre à double fond : c'est le portrait de l'un des coureurs les plus rapides des dix dernières années, filmé pendant sa dernière saison. Pretsell a utilisé des techniques de prises de vue inédites – mises au point par le chef machiniste de Wim Wenders – pour rendre de manière complètement immersive l'univers du cyclisme de haut niveau. Mais le cinéaste ne s'est pas contenté de l'adrénaline filmique diffusée par la course. Au-delà de l'hommage vibrant à un sport difficile, c'est à la complexité psychologique de Millar qu'il s'intéresse pour nous révéler, derrière l'athlète exceptionnel sur le déclin, un homme courant après lui-même et contre la fin de son rêve.

Der leidenschaftliche Velo-Fan Finlay Pretsell hat die gesamte Karriere seines Landmannes, des britischen Champions David Millar, Etappensieger der drei «grossen Tours» in Spanien, Italien und Frankreich, verfolgt. Der Schotte war Profi bei Cofidis, bis er 2004 im Zuge eines Doping-Skandals, der das ganze Team betraf, gesperrt wurde. Zwei Jahre später nahm er den Radrennsport wieder auf und radelte bis 2014. *Time Trial* ist ein doppeldeutiger Titel: das Porträt eines des schnellsten Radrennsportlers des letzten Jahrzehnts, gefilmt während seiner letzten Saison. Pretsell bedient sich neuartiger Aufnahmetechniken, die von Wim Wenders' Chef-Kameratechniker entwickelt wurden, um die Welt des Spitzen-Radsports vollkommen immersiv wiederzugeben. Der Filmemacher begnügt sich jedoch nicht mit dem vom Rennen verströmten filmischen Adrenalin. Über die leidenschaftliche Hommage an diesen schweisstreibenden Sport hinaus beschäftigt er sich mit Millars psychologischer Komplexität und enthüllt hinter dem Ausnahmesportler am Ende seiner Karriere einen Mann, der gegen sich selbst und das Ende seines Traums anrennt.

A cycling enthusiast, Finlay Pretsell has followed the entire career of his compatriot David Millar, a British winner of various stages in the three "big Tours" (Spain, Italy, France). The Scot rode with the Cofidis team, until he was suspended, in 2004, following a resounding doping affair involving the entire team. Competing again two years later, he continued cycling until 2014. *Time Trial* is a title with two meanings: it is the portrait of one of the fastest riders of the past ten years, filmed during his final season. Pretsell used pioneering film techniques—developed by Wim Wenders' key grip—to capture the universe of high-level cycling in an entirely immersive manner. But the filmmaker was not merely content with the filmic adrenaline released through the race. Going beyond a vibrant tribute to a difficult sport, Millar focuses on psychological complexity to reveal to us, behind an exceptional athlete going downhill, a man riding after himself and against the end of his dream.

PHOTOGRAPHY
Martin Radich

SOUND
CJ Mirra, Douglas Fairgrieve, George Foulgham

EDITING
Kieran Gosney, Dino Jonsäter

MUSIC
Dan Deacon

PRODUCTION
Sonja Henrici (Cycling Films), Finlay Pretsell

FILMOGRAPHY
2018 Time Trial
2011 Cutting Loose (sf)
2009 Ma Bar (sf)
2009 Single Track Mind (sf)
2007 Standing Start (sf)

CONTACT
Stephanie Fuchs
Autlook Filmsales
+43 720346934
stephanie@autlookfilms.com
www.autlookfilms.com

EMMANUEL CHICON

IVARS SELECKIS

TO BE CONTINUED

TURPINĀJUMS

LATVIA | 2018 | 96' | LATVIAN, RUSSIAN

INTERNATIONAL PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Valdis Celmiņš

SOUND
Ernests Ansons

EDITING
Andra Doršs

MUSIC
Kārlis Auzāns

PRODUCTION
Antra Gaile, Gints Grūbe
(SIA Mistrus Media)

FILMOGRAPHY
2018 To Be Continued
2014 On Kipsala (sf)
2013 Capitalism at Crossroad Street
2007 In the Shade of the Oak Tree
2002 Prima donna on Rollerskates (mlf)
1992 Eduard Shevardnadze - From Past to Future
1999 New Times at Crossroad Street
1988 The Crossroad Street

Ivars Seleckis est l'un des plus éminents documentaristes baltes. En 1940, il prenait le chemin de l'école, alors que la Lettonie était déjà occupée par les Soviétiques. Comme il raconte en exergue de sa dernière œuvre, *To Be Continued*, il n'avait jamais, au cours de sa longue carrière entamée dans les années 1960, filmé les enfants. Pendant deux ans, il en a suivi cinq : Kārlis vit à la campagne, les grands-parents de Gleb, font, eux, partie de la minorité russophone et sont arrivés dans le pays pendant l'ère soviétique. Alors que la famille de Zane a toujours habité en milieu urbain, celle d'Anastasija est retournée vivre loin de la ville ; la mère de la petite Anete, enfin, vit et travaille en Angleterre. Poursuivant son œuvre de chroniqueur patient des mutations de la société lettone, Seleckis porte sur cette nouvelle génération et leurs proches, un regard curieux et tendre, tant ces enfants ont en eux la possibilité d'entreprendre « quelque chose de neuf, que nous n'avions pas prévu », l'éducation les préparant « à la tâche de renouveler un monde commun » (Hannah Arendt).

Ivars Seleckis ist einer der bedeutendsten Dokumentarfilmer des Baltikums. 1940 ging er zur Schule, Lettland war bereits von den Sowjets besetzt. Wie er in seinem letzten Werk *To Be Continued* betont, hatte er im Laufe seiner langen Karriere, die in den 1960er-Jahren begann, noch nie Kinder gefilmt. Zwei Jahre lang hat er fünf Kinder begleitet: Kārlis lebt auf dem Land, die Grosseltern von Gleb gehören der russischsprachigen Minderheit an und kamen in der Sowjet-Ära ins Land. Die Familie von Zane hat schon immer in der Stadt gelebt, die von Anastasija ist wieder weit von der Stadt weggezogen, die Mutter der kleinen Anete lebt und arbeitet in England. Als Fortsetzung seiner Arbeit als geduldiger Chronist der Veränderungen der lettischen Gesellschaft betrachtet Seleckis diese neue Generation und ihre Angehörigen mit einem neugierigen, zärtlichen Blick, denn diese Kinder haben die Möglichkeit «etwas Neues zu beginnen, das wir nicht geplant haben», die Bildung bereitet sie «auf die Aufgabe der Erneuerung einer gemeinsamen Welt vor» (Hannah Arendt).

Ivars Seleckis is one of the most eminent Baltic documentarians. In 1940, he was a schoolboy, while Latvia was already occupied by the Soviets. As he recounts in an epigraph to his latest work, *To Be Continued*, throughout his long career, which began in the 1960s, he had never filmed children. So, over two years, he followed five children: Kārlis lives in the countryside while Gleb's grandparents are part of the Russian-speaking minority who arrived in the country during the Soviet era. Zane's family has always lived in an urban environment, while that of Anastasija has returned to live far from the city. Finally, little Anete's mother lives and works in England. Continuing his work as a patient chronicler of change in Latvian society, Seleckis takes a curious and tender look at this new generation and their families, at these children who have "the chance of undertaking something new, something unforeseen by us" with education preparing them "for the task of renewing a common world" (Hannah Arendt).

CONTACT
Antra Gaile
SIA Mistrus Media
+371 29195876
antra.gaile@mistrusmedia.lv
www.mistrusmedia.lv

EMMANUEL CHICON

JAWAD RHALIB

WHEN ARABS DANCED

AU TEMPS OÙ LES ARABES DANSAIENT

MOROCCO, FRANCE, EGYPT, IRAN, BELGIUM | 2018 | 84' |
FRENCH, ENGLISH, DUTCH, ARABIC

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY
Jawad Rhalib
PHOTOGRAPHY
François Schmitt
SOUND
Pierre Castin
EDITING
Stijn Deconinck
MUSIC
Simon Fransquet
PRODUCTION
Nourdin Rhaleb, Jawad Rhalib
(R&Rproductions);
Bart Maes (Zonderling)

FILMOGRAPHY
2016 Les hirondelles de l'amour
2015 Insoumise.
2014 7, rue de la Folie
2014 Dabateatr, une planche de salut
2014 Nass El Ghiwan, un groupe contestataire
2013 Le chant des Tortues
2012 Aicha femme nomade
2012 100% Mamans
2010 Boomerang (sf)
2008 Les Damnés de la mer.
2006 El Ejido, la loi du profit
2005 L'équation sud africaine
2004 Brûler, disaient – ils ou les raisons de la colère
2002 Madagascar les années volées
2001 La nouvelle Afrique du Sud, oui mais…
2000 Vietnam Now.
2000 El insecto asesino
1999 Au nom de la Coca
1998 Le blé ou l'oseille
1997 Bouddah, Allah, Shiva et les autres
1994 – 1997 Mr je me mêle de tout (6 sf)

Après la vague de terreur provoquée par l'islamofascisme de Daech, Jawad Rhalib questionne les nombreuses facettes de la culture arabe qui ont tristement été oubliées par les médias occidentaux et du Moyen-Orient. L'amour de la danse et de la musique, mais aussi la littérature, la philosophie et la science. Ces aspects, volontiers ignorés par les racistes, les fondamentalistes et les fanatiques, ont pourtant toujours fait partie de l'identité arabe. Le film présente des extraits pleins d'humour de discours du président Nasser interpellant les Frères musulmans sur leur volonté d'imposer le hijab à toutes les égyptiennes, évoque la complexité qui se cache derrière une adaptation sur scène de *Soumission*, le roman controversé de Michel Houellebecq, et évoque les nombreux enjeux autour de l'identité de genre dans les sociétés arabes. Une interrogation de la façon dont le fascisme islamique a étouffé la liberté de création et les valeurs progressistes de la société arabe, le film explore avec gaieté une réalité subtile et multiple, dans l'espoir de lendemains meilleurs. Un rappel de ce qui existe encore et de ce qui peut encore être fait.

Nach der terroristischen Schockwelle, die der Islamo-Faschismus von Daesh ausgelöst hat, hinterfragt Filmemacher Jawad Rhalib die vielen Facetten der arabischen Kultur, die in westlichen und nahöstlichen Medien gleichermassen in Vergessenheit geraten sind: ihre Liebe zu Tanz und Musik, aber auch zu Literatur, Philosophie und Wissenschaft. Diese Aspekte, sowohl von Rassisten als auch von religiösen Eiferern und Fundamentalisten bereitwillig ignoriert, sind jedoch seit jeher ein integraler Bestandteil der grossen Struktur der arabischen Identität. Durch humorvolle Clips von öffentlichen Reden, in denen sich Präsident Nasser wegen der von ihnen geforderten Hidschab-Pflicht aller ägyptischen Frauen an die Muslimbrüder wendet, die Komplexität hinter einer Bühnenadaptation von Michel Houellebecqs umstrittenem Buch *Submission* und die vielen Fragen der Geschlechteridentität in arabischen Gesellschaften untersucht der Film, wie der islamische Faschismus die Freiheit, Kreativität und alle fortschrittlichen Werte der arabischen Gesellschaft erstickt hat. Während *When Arabs Danced* fröhlich die vielschichtige Komplexität auf der Suche nach einer besseren Zukunft erforscht, ist der Film eine Erinnerung an das, was (noch) getan werden kann.

In the wake of the terror shockwave provoked by Daesh's islamo-fascism, director Jawad Rhalib questions the many facets of Arab culture that have sadly been forgotten by western and middle-eastern media alike; its love for dancing and music, but also for literature, philosophy, and science. These aspects, though, willingly ignored by both racists and religious zealots and fundamentalists, have always been an integral part of the great texture of the Arab identity. Through some humorous clips of president Nasser's public speeches addressing the Muslim Brotherhood about imposing on all Egyptian women the obligation of the hijab, the complexities behind a stage adaptation of Michel Houellebecq's controversial book *Submission* and the many issues of gender identity in Arab societies, the film explores how islamic fascism has suffocated the freedom, creativity and all progressive values of the Arab society. *When Arabs Danced* is a reminder of what can still be (done) as it joyfully explores multi-layered complexities looking for a better tomorrow.

CONTACT
Nathalie Giboire-Labid
Gad-Distribution
+33 155958455
contact@gad-distribution.com

GIONA A. NAZZARO

LATITUDES

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

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

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

MOHAMED SIAM

AMAL

EGYPT, LEBANON, FRANCE, GERMANY, NORWAY, DENMARK, QATAR | 2017 | 83' | ARABIC

SWISS PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Mohamed Siam

SOUND
Jocelyn Robert

EDITING
Véronique Lagoarde-Ségot

MUSIC
Matthieu Deniau

PRODUCTION
Myriam Sassine (Abbout Productions), Mohamed Siam (Artkhana)

FILMOGRAPHY
2017 Amal
2016 Whose Country

« Un jour, il y aura une révolution en Egypte. Fais ce que tu veux, n'aie pas peur ». Confidence d'un père à sa fille, avant de mourir sans avoir vu la vague des « Printemps arabes » déferler sur son pays. Amal, l'héritière de la prophétie paternelle, était trop jeune pour manifester en 2011. Avec la fougue de ses quinze ans, elle s'incruste pourtant dans l'univers très masculin des « ultras » cairotes, qui poursuivent le combat au nom d'une libération inachevée et déjà chèrement payée. C'est au cours de cette période que Mohamed Siam l'a rencontrée et filmée, sur une durée de six ans, dans le bouillonnement « post-Tahrir » et les premières désillusions de l'ère Morsi, suivies du coup d'état contre-révolutionnaire du général Sissi. Véritable roman d'initiation documentaire, *Amal* s'attache au parcours parabolique d'une adolescente vers l'âge adulte, et saisit ses transformations successives comme un corps métaphorique : celui d'une société toute entière, encore en quête de son introuvable émancipation de vieux schémas patriarcaux, dont les fondements semblent avoir été à peine ébranlés.

«Eines Tages wird es in Ägypten eine Revolution geben. Tu was du willst, hab keine Angst.» Diese Worte teilte der Vater vor seinem Tod mit seiner Tochter, bevor die Welle des «Arabischen Frühlings» über sein Land hereinbrach. Amal, vom Vater zur Hüterin dieser Prophezeiung gemacht, war 2011 noch zu jung zum Demonstrieren. Doch mit der Energie ihrer fünfzehn Jahre nistet sie sich in der stark maskulin geprägten Welt der Kairoer «Ultras» ein, die den Kampf im Namen einer unvollständigen, bereits teuer bezahlten Befreiung fortsetzen. In dieser Zeit begegnete ihr Mohamed Siam und filmte sie sechs Jahre lang im Brodeln der Ereignisse nach dem Tahrir-Platz, den ersten Desillusionen der Morsi-Zeit und des konterrevolutionären Staatsstreichs von General Sissi. *Amal*, ein Initiationsroman in Dokuform, folgt dem parabolischen Weg einer Jugendlichen ins Erwachsenenalter und bringt aus der Abfolge ihrer Veränderungen einen metaphorischen Körper zum Vorschein: den einer ganzen Gesellschaft, die noch nach der unauffindbaren Emanzipation von den alten patriarchalischen Schemata sucht, durch deren Fundament kaum mehr als ein Zittern gegangen zu sein scheint.

"One day, there will be a revolution in Egypt. Do what you want, don't be afraid." A confidence from a father to his daughter, before dying without having seen the waves of "Arab Springs" unfurl upon his country. Amal, the heir to this paternal prophecy, was too young to demonstrate in 2011. With all the spirit of her 15 years, she nonetheless wormed her way into the very masculine world of the "ultras" of Cairo, who continued the fight in the name of an unfinished liberation that was already dearly paid for. It was during this period that Mohamed Siam met and filmed her, over six years, in the "post-Tahrir Square" turbulence and the first disillusionments of the Morsi era, followed by General Sissi's counter-revolutionary coup d'état. A real documentary initiatory novel, *Amal* is devoted to the parabolic trajectory of a teenager towards adulthood, and captures her successive transformations like a metaphorical body: that of an entire society, still in search of its hard-to-find emancipation from old patriarchal structures whose foundations seem to have been hardly shaken.

EMMANUEL CHICON

CONTACT
Daniela Elstner
Doc & Film International
+33 142778966
d.elstner@docandfilm.com

STEFAN BOHUN

ARE YOU SLEEPING, BROTHER JAKOB?

BRUDER JAKOB, SCHLÄFST DU NOCH?

AUSTRIA | 2018 | 81' | GERMAN, PORTUGUESE

SWISS PREMIERE

SCREENPLAY
David Bohun, Stefan Bohun, Johannes Bohun

PHOTOGRAPHY
Klemens Hufnagl

SOUND
Hjalti Bager-Jonathansson

EDITING
Marek Kralovsky

PRODUCTION
Ralph Wieser, David Bohun (Mischief Films - Verein zur Förderung des Dokumentarfilms & Co KG)

FILMOGRAPHY
2018 Are You Sleeping, Brother Jakob?
2014 Music (mlf)
2009 Mata Tigre
2007 Amo Beethoven (mlf)
2005 Omid (sf)
2005 Nohelia (mlf)

Jakob s'est suicidé. Tout dans la vie semblait pourtant lui réussir. Deux ans plus tard, ses quatre frères cherchent des explications, pour quelque chose qu'ils auront pourtant forcément du mal à formuler. Ils entreprennent ensemble un voyage en Autriche et au Portugal où Jakob vivait, pour donner corps à leur incompréhension et partager leur deuil. De ce processus, ils font un film. Réalisé par Stefan Bohun, produit par David, le film est également co-signé par Johannes. Mais *Are You Sleeping, Brother Jakob*? n'est pas pour autant un film de famille. Cette approche intime et très personnelle permet d'utiliser le film comme un espace vierge où chacun pourra se retrouver. A l'image des prairies des montagnes du Tyrol ou de la chambre d'hôtel impersonnelle de Porto, où se termine leur histoire, un espace universel apparaît, donnant place à des questionnements plus généraux sur la famille et la fraternité, sur la difficulté à exprimer son chagrin, sur l'importance de choisir ceux qui nous accompagnent pour trouver sa place dans ce monde et se sentir vivant.

Jakob hat sich umgebracht. Obwohl ihm im Leben alles zu gelingen schien. Zwei Jahre später suchen seine vier Brüder nach Erklärungen, für etwas, über das zu sprechen ihnen natürlich sehr schwer fällt. Gemeinsam reisen sie nach Österreich und nach Portugal, wo Jakob lebte, um ihrem Unverständnis Gestalt zu verleihen und ihre Trauer zu teilen. Aus diesem Prozess machen sie einen Film. Stefan Bohun führte Regie, David produzierte ihn, und auch Johannes wirkte daran mit. Dennoch ist *Are You Sleeping, Brother Jakob*? kein Familienfilm. Diese intime und sehr persönliche Herangehensweise ermöglicht es, den Film als leeren Raum zu verwenden, in dem sich jeder wiederfinden kann. So entsteht ein universeller Raum, ähnlich den Bergwiesen Tirols oder dem unpersönlichen Hotelzimmer in Porto, wo ihre Reise endet, der Platz schafft für allgemeinere Fragestellungen über Familie und Bruderschaft, über die Schwierigkeit, seinen Kummer auszudrücken, die Bedeutung, diejenigen, die uns begleiten, sorgfältig zu wählen, um unseren Platz in dieser Welt zu finden und uns lebendig zu fühlen.

Jakob committed suicide. Yet, he seemed to have made a success of his life in all aspects. Two years later, his four brothers are looking for an explanation, for something that they will nonetheless struggle to express. They undertake a journey together to Austria and to Portugal where Jakob lived, to give form to their incomprehension and to share their grief. They make a film of the process. Directed by Stefan Bohun, produced by David, the film is also co-authored by Johannes. But that does not make *Are You Sleeping, Brother Jakob*? a family film. This intimate and very personal approach means the film can be used as a pristine space in which everyone can find something they identify with. Like the mountain prairies of the Tyrol or the impersonal hotel room in Porto, where their story ends, a universal space appears, allowing room for more general questions about family and fraternity, about the difficulty to express one's sorrow, about the importance of choosing those who guide us as we find our place in this world and feel alive.

MADELINE ROBERT

CONTACT
Ralph Wieser
Mischief Films - Verein zur Förderung des Dokumentarfilms & Co KG
+43 01585232423
office@mischief-films.com

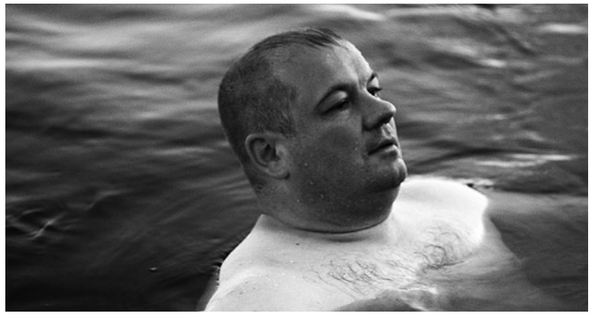
VIRPI SUUTARI

ENTREPRENEUR

YRITTÄJÄ

FINLAND | 2018 | 76' | FINNISH, ENGLISH, CHINESE

SWISS PREMIERE



PHOTOGRAPHY
Heikki Färm

SOUND
Olli Huhtanen

EDITING
Jussi Rautaniemi

MUSIC
Sanna Salmenkallio

PRODUCTION
Joonas Berghäll,
Satu Majava (Oktober)

FILMOGRAPHY
2018 Entrepreneur
2016 Elegance (sf)
2015 Along the Road Little Child
2014 Garden Lovers
2013 Hilton!
2010 Auf Wiedersehen Finnland
2001 The Idle Ones Joutilaat
1999 Soapdealer's Sunday (sf)
1998 The White Sky
1996 Sin - Documentary about Everyday Crimes (mlf)

De nos jours, les entrepreneurs ont mauvaise réputation. Certains le méritent, alors que d'autres font exception à la règle, comme ceux qui aiment leur métier et font de leur mieux avec ce qu'ils ont. La célèbre réalisatrice Virpi Suutari raconte avec beaucoup de chaleur et d'humanité les histoires de personnes ordinaires qui possèdent une vision et des aptitudes extraordinaires, les aventures du quotidien dans un monde qui devient de plus en plus dur. A la campagne, une petite famille va de village en village et vend de la viande stockée dans une camionnette, et gère aussi une minuscule fête foraine. La vie n'est pas facile pour eux, mais les clients sont fidèles et ils arrivent à survivre tant bien que mal grâce à leur travail. Alors que cette famille se bat pour s'en sortir, deux femmes qui ont créé une protéine végétale appelée Pulled Oat sont en voie de devenir millionnaires. Le film juxtapose deux différentes façons de vivre et de survivre dans le contexte plus global de la société capitaliste néolibérale postmoderne. Si l'argent ne fait pas le bonheur, il peut assurément apporter un peu de tranquillité d'esprit.

Unternehmer haben heutzutage einen schlechten Ruf. Einige davon zu Recht. Es gibt jedoch Ausnahmen von der Regel. Menschen, die ihren Job lieben und versuchen, das Beste aus dem zu machen, was sie haben. Die angesehene finnische Filmemacherin Virpi Suutari erzählt die Geschichte von gewöhnlichen Menschen mit aussergewöhnlichen Visionen und Fähigkeiten mit einer warmen und mitfühlenden menschlichen Note. Gewöhnliche Abenteuer in einer immer schwieriger werdenden Welt. Auf dem Land fährt eine kleine Familie von Dorf zu Dorf. Sie verkauft Fleisch aus einem kleinen Lastwagen und betreibt nebenbei einen winzigen Jahrmarkt. Ihr Leben ist nicht leicht, aber die Kunden sind treu, und irgendwie schaffen sie es, mit ihrer Arbeit zu überleben. Und während eine Familie kämpft, sind zwei Frauen, die ein pflanzliches Protein namens Pulled Oat erfunden haben, auf dem Weg, Millionärinnen zu werden. Der Film stellt zwei unterschiedliche Arten nebeneinander, im globalen Kontext der postmodernen, neoliberalen kapitalistischen Gesellschaft zu leben und zu überleben. Geld macht zwar nicht glücklich, kann aber sicher helfen, etwas Seelenfrieden zu kaufen.

Entrepreneurs get a bad name nowadays. Some of them deserve it. But there are exceptions to the rule. People who love their job and try to make the best with what they have. Renown Finnish director Virpi Suutari tells the stories of ordinary people with extraordinary vision and skills with a warm and sympathetic human touch. Ordinary adventures in a world that becomes increasingly difficult. On the countryside, going from village to village, there is a little family selling meat out of a small truck and running on the side a tiny funfair. Life is not easy for them, but customers are loyal, and they somehow manage to survive with their work. So, while one family is struggling, two women who have created a vegetable protein called Pulled Oat are on their way to become millionaires. The film juxtaposes two different ways of living and surviving in the broader context of the post-modern neo-liberal capitalistic society. If money does not make you happy, it can certainly help buy some peace of mind.

CONTACT
Joonas Berghäll
+358 407093331
joonas@oktober.fi

GIONA A. NAZZARO

GUILLAUME MASSART

IN THE OPEN

LA LIBERTÉ

FRANCE | 2017 | 146' | FRENCH

INTERNATIONAL PREMIERE

SCREENPLAY
Alexandre Mitterand

SOUND
Pierre Bompy, Niels Barletta,
Julie Roué

EDITING
Alexandra Mélot

PRODUCTION
Simon P. R. Bewick (Tryptique Films)

FILMOGRAPHY
2018 In The Open
2016 Savage flowers (mlf)
2014 Le centre (sf)
2013 The store (mlf)
2010 Crepuscule (sf)
2013 Physiopolis IV (sf)
2011 Découverte d'un principe en case 3 (mlf)
2009 Pompéi (nouvelle collection) (sf)
2009 There be no dragons (mlf)
2008 Passemerveille (sf)

Casabianda, en Corse, est un centre de détention ouvert, sans murs d'enceintes autres que la mer, des terres cultivables et des forêts. Unique en France, il abrite une centaine d'hommes, en majorité condamnés pour « infraction sexuelle intrafamiliale ». « Si la prison faisait une opération portes ouvertes, qui viendrait ? Et surtout, que viendrait-on voir ? » peut-on lire en exergue du film que Guillaume Massart a tourné dans ce lieu hors-norme avec ceux qui purgent une longue peine pour avoir brisé un tabou universel. Le cinéaste sait qui il a choisi d'écouter, d'approcher – ou plutôt il se « laisse » approcher, car sa présence fait nécessairement effraction, ici. Le dialogue prend forme avec quelques-uns de ces « infréquentables » filmés en 4/3, comme pour installer une ascèse, une distance d'écoute. Ils passent à l'acte de parole, offrent à la caméra leur humanité perdue, sans se racheter. Et *La Liberté* tire sa force de cette condition tragique, celle d'hommes qui se savent dangereux, et restent sans illusion sur l'accueil qui leur sera réservé, dehors, par une société prompte à désigner une bonne fois pour toute ses « monstres ».

Casabianda auf Korsika ist eine offene Haftanstalt ohne andere Gefängnismauern als das Meer, Ackerland und Wälder. Die Insassen dieses in Frankreich einzigartigen Gefängnisses wurden überwiegend wegen «innerfamiliärer Sexualverbrechen» verurteilt. «Wenn das Gefängnis einen Tag der offenen Tür abhalten würde, wer würde kommen? Und vor allem, um wen zu sehen?», kann man als Inschrift des Films lesen, den Guillaume Massart an diesem ungewöhnlichen Ort mit Menschen gedreht hat, die lange Haftstrafen absitzen, weil sie ein universelles Tabu gebrochen haben. Der Filmemacher weiss, wem er zuhört, wem er sich nähert – oder vielmehr, wen er an sich heranlässt, denn seine Gegenwart an diesem Ort stellt zwangsläufig einen Einbruch dar. Der Dialog mit einigen dieser «Geächteten», die, wie um eine Askese, eine Distanz herzustellen, im Format 4:3 gefilmt wurden, nimmt Form an. Sie schreiten zur Tat des Wortes, bieten der Kamera ihre verlorene Menschlichkeit dar, ohne sich von ihren Taten freizukaufen. In dem tragischen Zustand dieser Männer, die wissen, dass sie gefährlich sind, und keinerlei Illusionen darüber hegen, welchen Empfang eine Gesellschaft, die sie nur zu bereitwillig als «Monster» abgestempelt hat, ihnen draussen bereiten wird, liegt die Kraft von *In the Open*.

Casabianda, in Corsica, is an open detention facility, with no perimeter walls other than the sea, farmland and forests. Unique in France, it houses around a hundred men, the majority convicted of "domestic sexual offences." "If the prison held an open day, who would come? And above all, what would they come to see?" is the epigraph that opens and seems to be emphasised by the film that Guillaume Massart shot in this unusual place with those who are serving long sentences for having broken a universal taboo. The filmmaker knows who he has chosen to listen to, to approach—rather, he "allows" himself to be approached, as his presence is necessarily an intrusion, here. The dialogue takes form with some of these "deplorables" filmed in 4/3, as if to install asceticism, a listening distance. They commit the act of speech and offer up their lost humanity to the camera, without redeeming themselves. And *In the Open* draws its strength in this tragic condition, that of men who recognise that they are dangerous, and have no illusions as to the reception that will be accorded to them, outside, by a society swift to appoint its "monsters" once and for all.

CONTACT
Valentina Novati
Norte Distribution
+33 983840158
distribution@norte.fr

EMMANUEL CHICON

JAN VROMMAN

L'HISTOIRE DU COCHON (EN NOUS)

DE GESCHIEDENIS VAN HET VARKEN (IN ONS)

BELGIUM | 2017 | 120' | DUTCH, CHINESE, SPANISH

INTERNATIONAL PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Jonnathan Wanijnn

SOUND
Gedeon Depauw

EDITING
Lawrence Paul Foley

MUSIC
Dick Van der Harst

PRODUCTION
Daniel De Valck (Cobra Films)

FILMOGRAPHY
2018 The Story of the Pig
2012 An Inland Walk (mlf)
1986 As Long as Shipbuilders Keep Singing

Présent à travers le monde dans la mythologie, compagnon omniprésent de l'homme au fil de l'histoire, source de nourriture, mais aussi de peurs, croyances, de rituels d'abord païens puis sacrés, objet de passion autant que de rejet, le cochon méritait bien une élégie ! C'est chose faite avec cette *Histoire du cochon (en nous)*, qui décortique le rapport entre homme et animal et tente ainsi de nous révéler à nous même. Après tout, la voracité légendaire du cochon, n'est-elle pas symbolique de notre propre appétit de conquête, de cette consommation effrénée que rien ne semble capable d'entraver ? Lui-même n'en est-il pas l'objet en ces temps où tout s'industrialise à grande échelle, y compris les traditions culinaires ? Jan Vromann explore avec entêtement toutes les dimensions de notre rapport avec ce fascinant animal, des livres sacrés aux laboratoires ultra modernes où s'élabore le profil génétique d'un supercochon du futur, à la recherche d'un fragment d'enfance, de passé et de sens, par-delà la nostalgie d'un monde où homme et animal vivaient en harmonie.

Das Schwein als weltweit anzutreffendes Element in Mythologien, allgegenwärtiger Begleiter des Menschen und Nahrungsquelle, aber auch Gegenstand von Ängsten, Überzeugungen, Ritualen – erst heidnischen, dann heiligen – und ebenso oft verehrt wie verabscheut, hat sich eine Elegie redlich verdient! Dies wäre mit dieser *Histoire du cochon (en nous)*, die der Beziehung zwischen Mensch und Tier auf den Grund geht und versucht, uns uns selbst zu offenbaren, nun vollbracht. Steht die legendäre Gefrässigkeit des Schweins nicht auch für unseren Hunger nach Eroberungen, den zügellosen Konsum, der durch nichts aufhaltbar zu sein scheint? Ist es davon im Zeitalter der grossmassstäblichen Industrialisierung von absolut allem, einschliesslich der kulinarischen Traditionen, nicht auch selbst betroffen? Hartnäckig untersucht Jan Vromann von den heiligen Schriften bis hin zu den ultramodernen Laboratorien, in denen das genetische Profil des Superschweins der Zukunft zusammengestellt wird, auf der Suche nach einem Stück Kindheit, Vergangenheit und Sinn abseits der Sehnsucht nach einer Welt, in der Mensch und Tier harmonisch zusammenlebten, alle Dimensionen unserer Beziehung zu diesem faszinierenden Tier.

Present around the world in mythology, man's omnipresent companion throughout History, a source of food, but also of fears, beliefs, rituals that were first pagan then sacred, an object of passion as much as rejection, the pig really deserved an elegy! And here it is with this *Histoire du cochon (en nous)*, which dissects the relationship between man and animal and also attempts to reveal us to ourselves. After all, isn't the pig's legendary voracity symbolic of our own appetite for conquest, of the unbridled consumerism that nothing seems able to impede? Isn't the pig itself subject to this in these times when everything, including culinary traditions, is industrialised on a massive scale? Jan Vromann single-mindedly explores every dimension of our relationship with this fascinating animal, from sacred texts to the ultra-modern laboratories developing the genetic profile of a future super pig, to the search for a fragment of childhood, of the past, of meaning, across the nostalgia of a world in which man and animal lived in harmony.

CONTACT
Tinne Bral
Imagine
+32 499252543
t.bral@imaginefilm.be

CÉLINE GUÉNOT

JACOPO QUADRI

LORELLO AND BRUNELLO

LORELLO E BRUNELLO

ITALY | 2017 | 87' | ITALIAN

SWISS PREMIERE

SCREENPLAY
Jacopo Quadri

PHOTOGRAPHY
Greta De Lazzaris

SOUND
Antonio Barba, Max Gobiet

EDITING
Jacopo Quadri

MUSIC
Valerio Vigliar

PRODUCTION
Gregorio Paonessa, Marta Donzelli (Vivo film); Jacopo Quadri (Ubulibri)

FILMOGRAPHY
2018 Lorello and Brunello
2015 Il paese dove gli alberi volano (sf)
2014 La scuola d'estate
2000 Marisa (sf)
2000 Un posto al mondo (sf)
1998 La terra trema (sf)
1997 Saharawi, voci distanti dal mare (sf)
1994-1999 Statici (sf)

Lorello et Brunello Biondi sont jumeaux. Ils vivent et cultivent tous les deux leurs terres à Pianetti di Sovana, petit village du sud de la Toscane. Toute leur vie, ils ont travaillé sans relâche. Inlassablement. Bien qu'ils aient toujours consacré tout leur temps à ce dur labeur et qu'ils n'aient presque jamais prêté attention à autre chose, ils sont au bord de la faillite. L'agriculture subit de profonds changements et l'économie d'une façon générale se transforme totalement. Jacopo Quadri, le monteur de Gianfranco Rosi, filme avec une extraordinaire bienveillance les vies de ces deux hommes voués à être oubliés par la société. Ce film, qui rappelle les travaux de Vittorio De Seta et d'Ermanno Olmi, est le fruit d'une approche observationnelle méticuleuse, d'une connaissance affinée d'un monde où les savoirs sont transmis de génération en génération et du travail précis de la caméra. Des esquisses de la vie de tous les jours brossées avec un style cinématographique néo-réaliste.

Lorello and Brunello Biondi sind Zwillinge, die auf einem Bauernhof in Pianetti di Sovana, einem kleinen Ort in der südlichen Toskana, leben und arbeiten. Sie haben ihr ganzes Leben lang unermüdlich gearbeitet. Ohne Unterlass. Obwohl ihr ganzes Leben und ihre ganze Zeit von der harten Arbeit in Anspruch genommen werden und sie sich kaum für etwas anderes interessieren, droht ihnen der wirtschaftliche Zusammenbruch. Die Landwirtschaft durchläuft tiefgreifende Veränderungen, und auch die Wirtschaft befindet sich im Umbruch. Gianfranco Rosis Cutter Jacopo Quadri filmt mit aussergewöhnlichem menschlichem Mitgefühl das Leben zweier Männer, die von der Gesellschaft vergessen werden. Der sorgfältige Beobachtungsansatz, der feinfühlige Einblick in eine Welt, in der das Wissen von einer Generation an die nächste weitergegeben wird, die präzise Kameraführung sind die herausragenden Elemente eines Films, der an die Werke von Vittorio De Seta und Ermanno Olmi erinnert. Einblicke und Skizzen des Alltags, erzählt mit dem Flair des neorealistischen Kinos.

Lorello and Brunello Biondi are twins and both live and farm in Pianetti di Sovana, a small place located in the southern part of Tuscany. They have worked tirelessly their whole life. Relentlessly. Even though their life and time is absorbed by hard work, and they barely pay attention to anything outside of it, they are on the verge of economic collapse. Farming is undergoing major changes and the economy itself is in full transformation. Jacopo Quadri, Gianfranco Rosi's editor, films with an extraordinary human compassion, the lives of two men who are bound to be forgotten by society. The careful observational approach, the finetuned insight in a world whose knowledges are passed on from a generation to another one, the precise camera work are the distinguished elements of a film that recalls the works of Vittorio De Seta and Ermanno Olmi. Glimpses and sketches of everyday life told with neo-realistic cinematic flair.

CONTACT
Gregorio Paonessa
+39 068078002
gregoriopaonessa@vivofilm.it

GIONA A. NAZZARO

DOMINIQUE MARCHAIS

NO MAN IS AN ISLAND

NUL HOMME N'EST UNE ÎLE

FRANCE | 2017 | 96' | FRENCH, ITALIAN

INTERNATIONAL PREMIERE

SCREENPLAY
Dominique Marchais

PHOTOGRAPHY
Claire Mathon

EDITING
Jean-Christophe Hym

PRODUCTION
Mélanie Gerin, Paul Rozenberg (Zadig Films)

FILMOGRAPHY
2018 No Man is an Island
2010 Time for Graces

« Aucun homme n'est une île, complet en soi-même, [il] est (…) une partie de l'ensemble » écrivait le poète anglais John Donne, inspirateur du nouveau film de Dominique Marchais, qui prolonge et approfondit une réflexion entamée avec *Le Temps des grâces* (2009), enquête documentaire consacrée au devenir des campagnes françaises. Le cinéaste regarde comment, des deux côtés des Alpes (Sicile, Grisons, Autriche), des femmes et des hommes réinventent, à leur échelle, dans les vacuoles des sociétés post-industrielles, des modalités de gouvernement horizontales et collectives. Lors d'une séquence tournée au Palazzo Publico de Sienne, une historienne détaille ainsi un triptyque du XIV[e] siècle, dans lequel, pour la première fois, « des citoyens sont figurés ». Le peintre visionnaire, sur un mode allégorique, voulait édifier ses contemporains sur la nécessaire solidarité entre classes, en vue du « bien commun ». Chacun à leur manière, le fondateur d'une coopérative agricole sicilienne ou un architecte suisse allemand, sont les héritiers contemporains de cette idée. Des défricheurs qui bâtissent, discrètement, un avenir désirable.

«Kein Mensch ist eine selbstgenügsame Insel, [er] ist (…) ein Teil des Ganzen» schrieb der englische Dichter John Donne, der den neuen Film von Dominique Marchais inspirierte, mit dem eine in *Time for Graces* (2009) als dokumentarische Ermittlungsarbeit über die Zukunft der ländlichen Bereiche Frankreichs begonnene Überlegung fortgesetzt und vertieft wird. Der Filmemacher sieht sich an, wie auf beiden Seiten der Alpen (Sizilien, Graubünden, Österreich) Männer und Frauen in ihrem Rahmen in den Vakuolen der postindustriellen Gesellschaft Modalitäten der horizontalen und kollektiven Regierung neu erfinden. In einer im Palazzo Publico von Siena gefilmten Szene erläutert eine Historikerin ein Triptychon aus dem 14. Jh., auf dem erstmals «Bürger abgebildet sind». Der visionäre Maler wollte seine Zeitgenossen mit einer allegorischen Darstellung auf die für das «Gemeinwohl» nötige Solidarität der Klassen hinweisen. Jeder – sei es der Gründer einer landwirtschaftlichen Genossenschaft in Sizilien oder ein Deutschschweizer Architekt – ist auf seine Weise ein moderner Erbe dieser Idee. Pioniere, die diskret eine wünschenswerte Zukunft aufbauen.

"No man is an island entire of itself, [he] is (…) a part of the main," wrote the English poet John Donne, inspiring the new film by Dominique Marchais, who extends and deepens the reflections he began with *Time for Graces* (2009), a documentary investigation dedicated to the future of the French countryside. The filmmaker looks at how, on the two sides of the Alps (Sicily, Grisons, Austria), women and men are reinventing, at their own level, in the vacuoles of post-industrial societies, horizontal and collective modes of government. During a sequence shot at the Palazzo Publico in Siena, a historian thus describes a 14th-century triptych in which, for the first time, "citizens are featured." The visionary painter, in an allegorical style, wanted to enlighten his contemporaries about the necessary solidarity between classes, for the "common good". In their own way, everyone, be they the founder of a Sicilian agricultural cooperative or a Swiss German architect, is the contemporary heir to this idea. Trailblazers who are discreetly building a desirable future.

CONTACT
Théo Lionel
Doc & Film International
+33 142775687
t.lionel@docandfilm.com
www.docandfilm.com

EMMANUEL CHICON

ABDALLAH BADIS

ON THE HILLSIDES

SUR LES PENTES DES COLLINES

FRANCE, ALGERIA, QATAR | 2018 | 101' | ARABIC, FRENCH

WORLD PREMIERE

La jeunesse maghrébine a su forger des termes exprimant une frustration persistante, celle d'être méprisée par les générations qui ont conduit les indépendances pour en capter la rente : « hogra » (humiliation) ou « dégoûtage » désignent ceux qui les ont fait leurs, comme des intrus dans le jeu social. En Algérie, il faut aussi compter les 200 000 morts des années 1990 qui semblent avoir également « tué dans l'œuf » toute tentative de révolte contre l'ordre établi. Et voici huit jeunes urbains, originaires d'Oran et de ses environs, en quête d'un pays caché, dont ils ignorent presque tout. Le leur. Le temps d'un été, ils s'embarquent avec Abdallah Badis, cinéaste algérien vivant en France, pour une équipée vers l'intérieur rural. Commence, alors, pour Bouba, Kika, Amine, Youssef, Mohamed Amine, Lea, Amar et Soufiane, un roadmovie documentaire, *Sur les pentes des collines*, dans des paysages sauvages et dorés, qui s'illuminent aussi – surtout – des grandes et petites histoires partagées par celles et ceux qui peuplent ce cœur invisible et palpitant de l'Algérie, ici et maintenant.

Die Jugend des Maghreb hat Begriffe geprägt, die die anhaltende Frustration zum Ausdruck bringen, von den Generationen verachtet zu werden, die den Unabhängigkeiten den Weg bereiteten, um sich ihres Ertrags zu bemächtigen: «hogra» (Erniedrigung) oder «dégoûtage» (im weitesten Sinne einer Sache müde sein) bezeichnen jene, die sie übernommen haben, als Fremdkörper im gesellschaftlichen Spiel. Dazu kommen in Algerien die rund 200,000 Toten der 1990er-Jahre, die, wie es scheint, jegliche Bestrebung des Aufstands gegen die bestehende Ordnung «im Keim erstickt» haben. Und nun sind da acht junge StädterInnen aus Oran und Umgebung, die ein verborgenes Land suchen, von dem sie fast nichts wissen. Ihr Land. Einen Sommer lang brechen sie zusammen mit dem in Frankreich lebenden algerischen Filmemacher Abdallah Badis zu einem Ausflug in das ländliche Landesinnere auf. Für Bouba, Kika, Amine, Youssef, Mohamed Amine, Lea, Amar und Soufiane beginnt «oben auf den Hügeln» ein dokumentarisches Roadmovie inmitten wilder, goldgelber Landschaften, die auch – oder vor allem – durch die grossen und kleinen Geschichten jener zu leuchten beginnen, die hier und jetzt das unsichtbare, schlagende Herz Algeriens bevölkern.

The Maghreb youth has been able to invent words expressing the persistent frustration of being held in contempt by the generations who led the independence so as to gain income from it: "hogra" (humiliation) or "dégoûtage" (something that disgusts) designate those who made their fortune like intruders on the social game. In Algeria, we also need to count the 200'000 dead of the 1990s who seem to have also nipped in the bud any attempt at revolt against the established order. Here we meet eight young urban people from Oran and its surroundings in search of a hidden country about which they know virtually nothing. Their own country. Over a summer, with Abdallah Badis, an Algerian filmmaker living in France, they embark on an adventure towards the rural hinterland. Here begins then, for Bouba, Kika, Amine, Youssef, Mohamed Amine, Lea, Amar and Soufiane, a documentary road movie, *On the Hillsides*, in wild and golden landscapes, which are also – above all – illuminated by the big and small shared stories of the women and men who inhabit this invisible and beating heart of Algeria, here and now.

PHOTOGRAPHY
Claire Mathon

SOUND
Nicolas Waschkowski

EDITING
Sophie Mandonnet

PRODUCTION
Abdallah Badis (CACTUSCO FILMS), Gerald Collas (Institut National de l'Audiovisuel), Mokhtar Badis (LES FILMS DU BORD DE MER)

FILMOGRAPHY
2018 On the Hillsides
2015 The Foreign Son
2012 The Black Path
2010 Une vie française (mlf)

CONTACT
Abdallah Badis
Cactusco Films
+33 607372885
filmscactusco@gmail.com
cactuscofilms.com

EMMANUEL CHICON

JAN GEBERT

WHEN THE WAR COMES

AŽ PŘIJDE VÁLKA

CZECH REPUBLIC, CROATIA | 2018 | 76' | SLOVAK

SWISS PREMIERE

SCREENPLAY
Jan Gebert

PHOTOGRAPHY
Stanislav Krupař, Lukáš Milota

SOUND
Dominik Dolejší

EDITING
Jana Vlčková

MUSIC
Johny Poupě

PRODUCTION
Radovan Síbrt (PINK);
Hanka Kastelicová (HBO Europe);
Dana Budisavljevic (Hulahop)

FILMOGRAPHY
2018 When the War Comes
2012 Stone Games

Vu de l'extérieur, et si on ignore ce qui se passe en Slovaquie, on pourrait facilement croire que Peter profite des avantages de la vie d'un jeune européen lambda. Il vit chez ses parents, va à l'université et sort avec une très jolie fille. Toutefois, le tableau est incomplet. Sa vraie vie est ailleurs. Peter est le chef d'un groupe paramilitaire appelé « Slovenskí branci » qui recrute des centaines d'adolescents slovaques avec l'approbation tacite des autorités du pays. Bien sûr, tout le monde ne peut pas rejoindre ce groupe. Il faut aimer les armes, les uniformes et évidemment, détester les réfugiés, les étrangers, les Roms et les Africains. L'objectif du groupe : se préparer à la guerre qui va fatalement arriver, tôt ou tard. Tandis qu'à « Slovenskí branci », les autres s'amusent, Peter prépare son avenir en politique. Le film pose une question simple: comment un groupe paramilitaire fasciste accède-t-il au pouvoir ? Un tableau effrayant et incroyablement détaillé de la montée en puissance des discours xénophobes, alors que les passants acclament des racistes qui marchent au pas de l'oie.

Von aussen betrachtet und wenn man nicht wüsste, was in der Slowakei vorgeht, hätte man allen Grund zu meinen, dass Peter die zahlreichen Annehmlichkeiten des Lebens eines typischen europäischen Teenagers geniesst. Er lebt bei seinen Eltern, studiert und hat eine sehr hübsche Freundin. Das ist jedoch nicht das ganze Bild. Sein wahres Leben ist woanders. Peter ist der Anführer einer paramilitärischen Gruppe namens «Slovenskí branci», die hunderte slowakische Teenager mit der stillschweigenden Genehmigung der Behörden anheuert. Natürlich wird nicht jeder in die Miliz aufgenommen. Man muss Waffen und Uniformen mögen, und man muss selbstverständlich Flüchtlinge, Fremde, Roma und Afrikaner hassen. Das Ziel dieser Gruppe ist einfach: sich auf einen Krieg vorbereiten, der unweigerlich kommen wird, früher oder später. Und während alle in der «Slovenskí branci» jubeln, schmiedet Peter Pläne für seine Zukunft in der Politik. *When the War Comes* stellt eine einfache Frage: Wie steigt eine faschistische paramilitärische Gruppe zur Macht auf? Ein beängstigender und unglaublich präziser Bericht darüber, wie der ausländerfeindliche Diskurs die Mehrheit gewinnt, während Schaulustige im Stechschritt marschierenden Rassisten zujubeln.

Observed from the outside, and ignoring everything that is going on in Slovakia, one could reasonably come to think that Peter enjoys the numerous comforts of the life of a typical European teenager. He lives with his parents, goes to college, and has an extremely pretty girlfriend. However, that is not the whole picture. His real life is elsewhere. Peter is the head of a paramilitary group called "Slovenskí branci" that recruits hundreds of Slovak teenagers with the silent approval of the leading authorities. Of course, not everyone can join the militia. You must like guns and uniforms, and of course you must hate refugees, foreigners, Roma, and Africans. The group's goal is simple: get ready for wartime because it's bound to happen, sooner or later. And while everybody cheers at the "Slovenskí branci", Peter plans for his future in politics. *When the War Comes* asks a simple question: how does a fascist paramilitary group rise to power? A frightening and incredibly precise account of how the xenophobic discourse becomes majoritarian while bystanders cheer goose-stepping racists.

GIONA A. NAZZARO

CONTACT
Maëlle Guenegues
Cat & Docs
+33 144617748
maelle@catndocs.com
https://catndocs.com

OPENING SCENES

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

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

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

Das Migros-Kulturprozent unterstützt Nachwuchsregisseurinnen und -regisseure in den Kategorien «Compétition Nationale» und «Opening Scenes».

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

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

CARDOZO BASTEIRO

BECAUSE OF SALT

PORQUE LA SAL

SPAIN | 2018 | 23' | SPANISH

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY
Cardozo Basteiro

PHOTOGRAPHY
Michal Babinec

SOUND
Clara Alonso, Raúl Lloriz

EDITING
Mireia Sánchez

MUSIC
Juan Manuel Cidrón

PRODUCTION
Ian Garrido (Boria), Cardozo Basteiro

FILMOGRAPHY
2018 Because of Salt (sf)

Un paysage désertique qui rappelle étrangement ces faux villages mexicains utilisés dans les westerns italiens tournés en Espagne. Ceux qui vivent là-bas se souviennent encore de la mine de sel qui y était exploitée auparavant. Un rythme placide structure le quotidien. Un poème visuel sur la résilience de la vie, sous la forme d'une observation humaniste, douce et bienveillante.

Menschen in einer Wüstenlandschaft, die einem dieser künstlichen mexikanischen Dörfern der in Spanien gedrehten italienischen Western auf unheimliche Weise ähnelt. Dort gab es einmal ein Salzbergwerk. Die Menschen, die dort leben, erinnern sich noch daran. Das Lebensmuster folgt einem ruhigen Tagesrhythmus. Ein visuelles Gedicht über die Belastbarkeit des Lebens, gefilmt in einem sanften und warmen, menschlich beobachtenden Stil.

People living in a desert landscape that looks uncannily like one of those faux Mexican villages used in Italian westerns shot in Spain. A salt mine used to be there. Those that live there still remember it. The life pattern follows a placid daily rhythm. A visual poem about the resiliency of life, filmed with a gentle and warm humanistic observational style.

CONTACT
Josep Prim
Marvin&Wayne - Film Distribution
+34 934863313
fest@marvinwayne.com
www.marvinwayne.com

GIONA A. NAZZARO

BENJAMIN RAMÍREZ PÉREZ, STEFAN RAMÍREZ PÉREZ

CONFLUENCE

NETHERLANDS, GERMANY | 2017 | 21' | ENGLISH

INTERNATIONAL PREMIERE

SCREENPLAY
Benjamin Ramírez Pérez,
Stefan Ramírez Pérez

PHOTOGRAPHY
Mahmoud Belakhel, Ian Purnell

SOUND
Jonathan Kastl, Tim Gorinski

EDITING
Benjamin Ramírez Pérez,
Stefan Ramírez Pérez

MUSIC
Doris Bizetić-Nygrin

PRODUCTION
Ute Dilger (KHM Cologne)

FILMOGRAPHY
STEFAN RAMÍREZ PÉREZ
2018 Confluence
2016 As Much As Anyone
2014 Stick It
BENJAMIN RAMÍREZ PÉREZ
2018 Confluence
2016 Embellishments
2016 Body Snatcher
2015 A Fire in My Brain that Separates Us

Doris Bizetić est l'une des plus célèbres pop stars serbes, et son histoire est intimement liée à l'histoire récente du pays où les conséquences de la guerre sont encore présentes. *Confluence* propose un regard sagace sur l'histoire serbe, articulant le récit intime d'une star avec les transformations politiques, sociales et architecturales des dernières années. A travers le portrait de Bizetić c'est la Serbie qu'on raconte.

Doris Bizetić zählt zu den berühmtesten serbischen Popstars, und ihre Geschichte ist eng mit der jüngeren Geschichte des Landes verbunden, in dem die Folgen des Krieges noch präsent sind. *Confluence* bietet einen scharfsinnigen Blick auf die serbische Geschichte und erzählt von den intimen Erfahrungen eines Stars mit den politischen, sozialen und architektonischen Veränderungen der letzten Jahre. Dieses Porträt von Bizetić ist auch ein Porträt Serbiens.

Doris Bizetić is one of the most famous Serbian pop stars, and her story is intimately linked to the recent history of this country in which the consequences of the war are still felt. *Confluence* offers up a shrewd look at Serbian history, articulating the intimate account of a star with the political, social and architectural transformations of the past years. Through the portrait of Bizetić, it is Serbia's story that is told.

CONTACT
Ute Dilger
KHM Cologne
+49 22120189330
dilger@khm.de
www.khm.de

ELENA LÓPEZ RIERA

LAURA MARQUES

COWS AND QUEENS

VACAS E RAINHAS

PORTUGAL | 2018 | 38' | PORTUGUESE, GERMAN

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY
Laura Marques

PHOTOGRAPHY
Laura Marques

SOUND
Giorgio Gristina

EDITING
Laura Marques

MUSIC
António Repolho

PRODUCTION
Laura Marques

FILMOGRAPHY
2018 Cows and Queens (mlf)

Depuis quatre saisons, Laura Marques surveille des vaches d'Hérens pendant leur estive dans les Alpes suisses. Suivant le conseil de son prédécesseur, la cinéaste-bergère s'efforce de s'imposer comme « reine » du troupeau. *Cows and Queens* chronique, sous la forme d'un journal, ses tentatives souvent drôlatiques de filmer les relations de pouvoir entre les humains et les animaux...du point de vue de ces derniers.

Laura Marques hütet in der vierten Saison Eringer Rinder auf der Sommerweide in den Schweizer Alpen. Die Kuhhirtin und Filmemacherin befolgt die Ratschläge ihres Vorgängers und versucht, sich als «Königin» der Herde durchzusetzen. *Cows and Queens* ist die in Tagebuchform verfasste Chronik ihrer oft komischen Versuche, die Machtbeziehungen zwischen Menschen und Tieren aus der Perspektive der Tiere zu filmen.

For four seasons, Laura Marques has been watching over Herens cattle during their summer grazing period in the Swiss Alps. Following the advice of her predecessor, the filmmaker-cow herder strives to establish herself as "queen" of the herd. In the form of a journal, *Cows and Queens* reports on her often comical attempts to film the power struggle between humans and animals... from the point of view of the latter.

CONTACT
Laura Marques
+351 914718492
laurapmmarques@gmail.com

EMMANUEL CHICON

ANDREAS MUGGLI

HAMAMA & CALUNA

SWITZERLAND | 2018 | 24' | GERMAN

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Andreas Muggli

SOUND
Beni Mosele, Andreas Muggli

EDITING
Andreas Muggli

MUSIC
Tarek Schmidt

PRODUCTION
Edith Flueckiger (Hochschule Luzern Design & Kunst BA Video Studiengang Film)

FILMOGRAPHY
2018 Hamama & Caluna (sf)
2016 Where Euphrates And Sava Flow Together (sf)
2015 JOSH (sf)

Deux jeunes hommes ont fui leur pays pour chercher asile en Europe, en Suisse plus précisément. Sur leur route, ils rencontrent, par hasard, dans un campement d'Italie du nord, Andreas Muggli. Hamama et Caluna se lient d'amitié avec le cinéaste, qui les suit pendant leur traversée des Alpes à pied, devenant, avec sa caméra, le témoin intime de leur quête éperdue de liberté dans un environnement hostile.

Zwei junge Männer sind aus ihrem Land geflohen, um in Europa, genauer gesagt der Schweiz, Asyl zu suchen. Auf ihrem Weg begegnen sie in einem norditalienischen Flüchtlingslager durch Zufall Andreas Muggli. Hamama und Caluna schliessen Freundschaft mit dem Filmemacher, der sie folgt während sie die Alpen zu Fuss überqueren und zum Augenzeugen ihres verzweifelten, den widrigen Bedingungen trotzenden Strebens nach Freiheit wird.

Two young men have fled their country to seek asylum in Europe, more specifically in Switzerland. On the way, they meet Andreas Muggli by chance in a camp in Northern Italy. Hamama and Caluna make friends with the filmmaker, who follows them while they are crossing the Alps on foot, becoming, with his camera, an intimate witness to their frantic quest for freedom in a hostile environment.

CONTACT
Chantal Molleur
Hochschule Luzern Design & Kunst BA Video Studiengang Film
+41 763307240
chantal.molleur@hslu.ch
www.hslu.ch/video

EMMANUEL CHICON

DANIEL DONATO

HELLO MY FIRST LOVE, OVER AND OUT

HELLO CINTA PERTAMAKU, CÂMBIO E DESLIGO

NETHERLANDS, BRAZIL, PORTUGAL | 2018 | 29' | INDONESIAN, PORTUGUESE

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY
Lucas Camargo de Barros, Daniel Donato

PHOTOGRAPHY
Daniel Donato

SOUND
Alex Perry

EDITING
Lucas Camargo de Barros

PRODUCTION
Daniel Donato

FILMOGRAPHY
2018 Hello My First Love, Over and Out (sf)
2016 What you are? (sf)
2016 Ø (sf)
2009 Morning Routine (sf)

Hans s'adresse à son premier amour, Arief, comme s'il pouvait l'entendre malgré la distance et le temps. Cette lettre d'amour déchirante, guide ses pas à la recherche d'Arief, alors qu'Agnès, le double féminin de Hans, réapparaît comme un fantôme. Le double Hans/Agnès, parcourt les rues de Lisbonne dans une quête fantasmagorique et désespérée, pour nous rappeler qu'il est impossible d'échapper à son passé.

Hans schreibt seiner ersten grossen Liebe Arief, als könne er sie trotz der Distanz und der Zeit hören. Dieser zerreissende Liebesbrief leitet ihn auf der Suche nach Arief, während Agnès, das feminine Double von Hans, wie ein Geist wieder auftaucht. Das Double Hans/Agnès zieht durch die Strassen von Lissabon, auf einer fantastischen und verzweifelten Suche, um uns daran zu erinnern, dass es unmöglich ist, seiner Vergangenheit zu entkommen.

Hans is addressing his first love, Arief, as if he could hear him despite the distance and time. This heartbreaking love letter guides his steps in search of Arief, while Agnès, Hans' feminine double, reappears like a ghost. The Hans/Agnès duo roam the streets of Lisbon in a phantasmagorical and desperate quest, to remind us that it is impossible to escape one's past.

CONTACT
Daniel Donato
+31 625032728
danieldonatus@gmail.com

ELENA LÓPEZ RIERA

JANN KESSLER

JOSETTE ET MOI

SWITZERLAND | 2018 | 19' | FRENCH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Jann Kessler

SOUND
Jann Kessler, Jérome Vittoz

EDITING
Andreea Vescan

PRODUCTION
Lionel Baier (ECAL)

FILMOGRAPHY
2018 Josette et moi (sf)
2017 With a Pinch of Cardamom (sf)
2015 Multiple Fates – about the Struggle with its Own Body

Après presque 30 années vécues à Ouagadougou, Josette a choisi de s'installer dans la commune de Bussigny. Dans la capitale du Burkina Faso, elle a travaillé à la construction d'un orphelinat. A 80 ans, bien qu'elle soit toujours pleine d'énergie, elle pourrait bien accepter un peu d'aide. Un jour, elle rencontre Jann, jeune cinéaste, qui s'intéresse beaucoup à sa vie. Mais Josette est un peu sur ses gardes...

Nachdem sie fast 30 Jahre in Ouagadougou gelebt hat, wählt Josette die Gemeinde Bussigny zu ihrem neuen Wohnort. In der Hauptstadt von Burkina Faso arbeitete sie am Bau eines Waisenhauses. Die 80-Jährige strotzt zwar noch vor Energie, könnte aber gut ein bisschen Hilfe gebrauchen. Eines Tages nimmt der junge Filmemacher Jann Kontakt zu ihr auf. Er ist äusserst interessiert an ihrer Lebensgeschichte. Aber Josette ist ein wenig misstrauisch ...

After living for almost 30 years in Ouagadougou, Josette has chosen the commune of Bussigny as her new residence. In the capital of Burkina Faso, she worked to build an orphanage. At the age of 80 years old, even though still bursting with energy, she could definitely need help. One day Jann, a young filmmaker, gets in touch with her. He is strongly interested in her life. But Josette is a bit wary...

CONTACT
Jean Guillaume Sonnier
Ecal
+41 213169233
jean_guillaume.sonnier@ecal.ch

GIONA A. NAZZARO

JUNE BALTHAZARD

LA RIVIÈRE TANIER

FRANCE | 2018 | 18' | FRENCH, CREOLE

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Studio d'animation TABASS co.

SOUND
Martin Delzescaux, David Merlo

MUSIC
Serge Lebrasse

PRODUCTION
Le Fresnoy - Studio National des Arts Contemporains

FILMOGRAPHY
2018 La Rivière Tanier (sf)
2016 En avant jeunesse (sf)
2014 Mathias and the Snowmelt (sf)

La grand-mère de June, atteinte d'Alzheimer, a perdu la mémoire. Cette femme mauricienne de caractère, pleine de convictions, aimait raconter que « la créolité c'est de n'avoir plus rien, de devoir tout réinventer ». Par un subtil travail d'animation en noir et blanc, proche de la gravure, June, en archéologue, creuse, pour révéler à travers les souvenirs enfouis, une identité familiale créole.

Junes Grossmutter, die an Alzheimer leidet, hat das Gedächtnis verloren. Die charakterstarke, von Überzeugungen beseelte Frau aus Mauritius erzählte früher gerne, dass «Kreole zu sein bedeutet, nichts mehr zu haben und alles erfinden zu müssen». Über eine subtile, an eine Gravur erinnernde Animationsarbeit in Schwarzweiss gräbt June gleich einer Archäologin, bis sie auf verschüttete Erinnerungen, eine kreolische Familienidentität stösst.

June's grandmother, suffering from Alzheimer's, has lost her memory. This woman from Mauritius, full of character and conviction, liked to say that "Creoleness means not having anything left, having to reinvent everything". Through a subtle work of black-and-white animation, close to engraving, June digs, like an archaeologist, in order to reveal a Creole family identity through buried memories.

CONTACT
Natalia Trebik
Le Fresnoy - Studio National des Arts Contemporains
+33 320283864
ntrebik@lefresnoy.net

MADELINE ROBERT

DÉNI PITSAEV

LOOKING FOR DÉNI

KAZAKHSTAN, BELGIUM, RUSSIA | 2017 | 19' | CHECHEN, RUSSIAN

INTERNATIONAL PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Dorian Jespers

SOUND
Lancelot Hervé

EDITING
Bram Goeleven

PRODUCTION
Greet Busselot (Luca School of Arts, St Lukas, Brussels)

FILMOGRAPHY
2018 Looking for Déni (sf)
2017 The Girl Who Plays A Game (sf)

Déni se cherche. Sa quête identitaire l'amène sur les traces de son enfance, dans les paysages enneigés du Kazakhstan. Dans un appartement paré d'épaisses tentures, il rencontre sa famille tchétchène et sa culture patriarcale. A la mosquée ou à la salle de boxe, il découvre la proximité des hommes de son « clan ». Tous sont virils et campés dans leur vie. Lui a du mal à y trouver sa place.

Déni sucht sich. Seine Identitätssuche führt ihn zurück zu den Spuren seiner Kindheit in den verschneiten Landschaften Kasachstans. In einer mit dicken Wandteppichen ausstaffierten Wohnung trifft er auf seine tschetschenische Familie und ihre patriarchalische Kultur. In der Moschee und in der Boxhalle entdeckt er die Nähe zu den Männern seines «Klans». Alle strotzen vor Männlichkeit und stehen mit beiden Beinen im Leben. Ihm fällt es schwer, seinen Platz zu finden.

Déni is trying to find himself. His soul-searching takes him on the traces of his childhood, in the snowy landscapes of Kazakhstan. In an apartment decorated with thick drapes, he encounters his Chechen family and his patriarchal culture. At the mosque, or in the boxing gym, he discovers the closeness of the men of his "clan". They are all virile and settled in their lives. He is struggling to find his place.

CONTACT
Déni Pitsaev
+32 492821243
pitsaev@gmail.com

MADELINE ROBERT

JUSTINE FABRE

MADELEINE AFTER THIRTY

MADELEINE APRÈS TRENTE

SWITZERLAND | 2018 | 13' | FRENCH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Sophie Pascal

SOUND
Federico Reichel

EDITING
Justine Fabre

PRODUCTION
Jean Perret (HEAD–Genève)

FILMOGRAPHY
2018 Madeleine After Thirty (sf)
2016 I'm Here Between the Sky and the Earth (sf)
2016 The Organist (sf)

Madeleine, six ans, compte jusqu'à trente dans sa chambre, tandis que lui parviennent les éclats de voix d'adultes en conflit. Pour s'échapper, la fillette se promène sur une plage, écoute un coquillage, erre comme une funambule le long d'un fil invisible, au bord de l'immensité. Justine Fabre saisit avec une rare pudeur son héroïne solitaire, qui s'invente un monde vivable quand le sien s'écroule.

Die sechsjährige Madeleine zählt in ihrem Zimmer bis dreissig, während Stimmfetzen von sich streitenden Erwachsenen zu ihr dringen. Um auszubrechen, geht das Mädchen an einen Strand, lauscht einer Muschel, tastet sich wie eine Seiltänzerin über ein unsichtbares, die unendliche Weite säumendes Seil. Justine Fabre nähert sich mit seltenem Feingefühl ihrer einsamen Heldin, die sich mit dem Einsturz ihrer realen Welt eine lebenswerte Welt erfindet.

Six-year-old Madeleine counts up to thirty in her bedroom, as fragments of the voices of adults in conflict reach her. In order to escape, the little girl walks on a beach, listens to a shell, and wanders along an invisible wire like a tightrope walker, on the edge of enormity. With a rare modesty, Justine Fabre captures her lonely heroine, who invents a bearable world when her own collapses.

CONTACT
Delphine Jeanneret
+41 223885889
delphine.jeanneret@hesge.ch

EMMANUEL CHICON

SISSEL MORELL DARGIS

PLASTIC

PLÁSTICO

CUBA | 2018 | 27' | SPANISH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Elisa Barbosa

SOUND
José Villaman

EDITING
Rosa Ordoñez

PRODUCTION
Yamila Marrero (EICTV)

FILMOGRAPHY
2018 Plastic (sf)
2016 Palante (sf)
2016 Manillas (sf)
2016 El tigre nació manchado (sf)
2015 Palomeros (sf)
2015 Agua de coco verde (sf)
2015 Sjakal (sf)
2015 The Superkiosk (sf)

Deux potes de débrouille quittent la Havane pour prendre les chemins de traverse de la vente à la sauvette. Ils arpentent la campagne cubaine, au grès du porte à porte, pour fourguer des Tupperware. Ils ont la tchatche et enrobent leurs boîtes en plastique d'un flot continu de paroles. Leur petit business dévoile une réalité cubaine hors des sentiers battus à travers une histoire d'amitié drolatique.

Zwei Verbündete in der Kunst des sich Durchschlagens verlassen Havanna und nehmen den Weg des Schwarzmarkts. Sie streifen durch die ländlichen Gebiete Kubas und versuchen, Tupperware an den Mann zu bringen. Sie sind wortgewandt und hüllen ihre Plastikdosen in einen unaufhörlichen Wortfluss. Ihre kleinen Deals lassen über die erheiternde Geschichte einer Freundschaft eine andere kubanische Realität deutlich werden.

Two resourceful mates leave Havana to take the highways and byways of hawking. They criss-cross the Cuban countryside, going door to door, to flog Tupperware. They have the gift of the gab and wrap up their plastic boxes in a constant flow of words. Their small business unveils a Cuban reality off the beaten path through a humorous story of friendship.

CONTACT
Giselle Cruz
EICTV (International Film and TV School)
+53 58384238
promocioninternacionaleictv@gmail.com

MADELINE ROBERT

IYABO KWAYANA

PRACTICE

CHINA | 2018 | 10' | CHINESE

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Iyabo Kwayana, Qihui Wu

SOUND
Iyabo Kwayana, Qihui Wu,
Luther Clement

EDITING
Iyabo Kwayana

PRODUCTION
Qihui Wu

FILMOGRAPHY
2018 Practice (sf)
2016 The Offering (sf)
2016 Liberation (sf)
2015 Bound
2013 Macarrão (sf)
2010 La Receta (sf)
2010 El Nazareno: The Black Christ of Portobello (sf)

Comment s'intégrer à un groupe d'êtres humains et arriver à bouger à l'unisson ? Filmé près d'un temple Shaolin dans le Henan, en Chine, *Practice* reflète l'amour du cinéaste pour les personnes engagées dans une pratique collective. Grâce à l'utilisation créative d'un drone, il restitue magistralement une chorégraphie visuelle fascinante où des centaines d'individus dansent comme s'ils ne faisaient qu'un.

Wie wird ein Einzelner Teil einer grösseren Gruppe von Menschen und lernt, sich im Einklang zu bewegen? Der in der Nähe des Shaolin-Tempels im chinesischen Henan gedrehte Film *Practice* drückt die Liebe des Filmemachers zu Menschen aus, die sich auf kollektive Praktiken einlassen. Das meisterhaft mit dem kreativen Einsatz eines Drohnen gefilmte Werk ist eine hypnotisierende visuelle Choreografie, in der hunderte Menschen wie ein einziger tanzen.

How does an individual become a part of a larger group of human beings and learn to move in unison? Filmed near a Shaolin temple in Henan, China, *Practice* expresses the director's love for individuals engaging in collective practice. Filmed masterfully with the creative use of a drone, the film is a mesmerizing visual choreography where hundreds of people dance like one.

CONTACT
Iyabo Kwayana
+11 4049143922
ikwayana@gmail.com
www.iyabokwayana.com

GIONA A. NAZZARO

LEILA N'DEYE THIAM

ROOM N°1

CHAMBRE N°1

CENTRAL AFRICAN REPUBLIC, FRANCE | 2018 | 29' | FRENCH, SANGO

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY
Leila N'deye Thiam

PHOTOGRAPHY
Leila N'deye Thiam

SOUND
Pascale Appora-Gnekindy,
Mahamat Benamou, Tanguy Djaka,
Anne Bertille Nneysseit, Elvis Ngaibino,
Marlyse Yotomane

EDITING
Gilles Volta

PRODUCTION
Ateliers Varan

FILMOGRAPHY
2018 Room n°1
2017 La pêche en ligne (sf)

Dans la salle n°1 du service de traumatologie de l'Hôpital communautaire de Bangui, dix femmes attendent de pouvoir enfin sortir et rentrer chez elles. Elles ont chacune vécu différentes expériences et difficultés. Alors qu'elles patientent, de nombreuses discussions s'engagent. Elles partagent soucis, espoirs, projets, mais aussi plaisanteries, rires et bonne humeur. Un film sur la Centrafrique contemporaine.

In Zimmer 1 der Abteilung für Traumatologie des *Hôpital communautaire* von Bangui warten zehn Frauen darauf, entlassen zu werden und endlich zu ihren Familien heimkehren zu können. Jede hat einen anderen Erfahrungshintergrund, und alle haben Schweres durchgemacht. Während sie warten, unterhalten sie sich und teilen ihre Sorgen, Hoffnungen und Pläne, aber auch Spass, Gelächter und einen angenehmen Augenblick. Ein Film über die zeitgenössische Zentralafrikanische Republik.

In Room n°1 of the traumatology department of Bangui's *Hôpital communautaire*, ten women are waiting to be released and finally go home to their families. Each one of them comes from a different set of experiences and all have suffered hardships. While they wait, they engage in numerous conversations, sharing their grief, their hopes, their projects but also jokes, laughter and good time. A film about contemporary Centrafrique.

CONTACT
Ateliers Varan
+33 143567565
communication@ateliersvaran.com

GIONA A. NAZZARO

STEFAN KRUSE

THE MIGRATING IMAGE

DENMARK | 2018 | 28’ | ENGLISH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Stefan Kruse

SOUND
Stefan Kruse

EDITING
Stefan Kruse

PRODUCTION
Stefan Kruse

FILMOGRAPHY
2018 The Migrating Image (sf)

En suivant un groupe fictionnel de réfugiés à travers l’Europe, le film interroge la surproduction d’images autour de tragédies et de morts de la vie réelle. Chaque segment du projet s’inspire de la destination des réfugiés, de la mer Méditerranée à un entrepôt où ils se retrouvent piégés, quelque part à Belgrade. D’où viennent toutes ces images sur les réfugiés? Comment redéfinissent-elles la géographie de l’Europe?

Indem er einer fiktiven Gruppe von Flüchtlingen durch Europa folgt, hinterfragt der Film die Überproduktion von Bildern, die reale Tragödien und Todesfälle umgeben. Jedes Segment des Projekts orientiert sich am Ziel der Flüchtlinge, vom Mittelmeer bis hin zu einem Lager irgendwo in Belgrad, wo sie steckenbleiben. Woher kommen all diese Bilder über Flüchtlinge? Wie gestalten sie die Geografie Europas um?

By following a fictional group of refugees across Europe, the film questions the overproduction of images surrounding real-life tragedies and deaths. Each segment of the project takes its cue from the destination of the refugees, from the Mediterranean Sea to being stuck in a warehouse somewhere in Belgrade. Where do all these images about refugees come from? How do they reshape the geography of Europe?

CONTACT
Stefan Kruse
+45 25341349
stefankruse87@gmail.com

GIONA A. NAZZARO

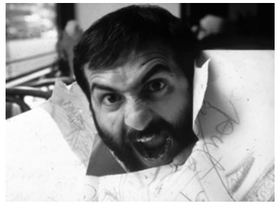
ANA GALIZIA

UNCONFESSIONS

INCONFISSÕES

BRAZIL | 2017 | 22’ | PORTUGUESE

INTERNATIONAL PREMIERE



SCREENPLAY
Luciano Carneiro, Felipe Fernandes

SOUND
Guilherme Farkas

EDITING
Luciano Carneiro, Felipe Fernandes

PRODUCTION
Ana Galizia, Guilherme Farkas

FILMOGRAPHY
2018 Unconfessions (sf)

L’acteur et metteur en scène brésilien Luiz Roberto Galizia est mort très jeune, mais il a laissé derrière lui une riche archive personnelle composée d’images, de films et de ses écrits. 30 ans après, sa nièce Ana Galizia plonge dans ces archives pour suivre la trace de cet oncle qu’elle n’a jamais connu. Un journal intime à travers le temps.

Der brasilianische Schauspieler und Regisseur Luiz Roberto Galizia ist sehr jung gestorben, hinterliess jedoch ein grosses persönliches Archiv aus Bildern, Filmen und Schriftstücken. 30 Jahre später durchforstet seine Nichte Ana Galizia diese Archive, um den Spuren ihres Onkels, den sie nie kennenlernte, zu folgen. Ein intimes Tagebuch durch die Zeit.

The Brazilian actor and director Luiz Roberto Galizia died very young, but he left behind a wealth of personal archives composed of images, films and his writing. 30 years later, his niece Ana Galizia plunges into these archives to follow the traces of this uncle she never met. An intimate diary across time.

CONTACT
Guilherme Farkas
+55 21996972094 3
farkas.gui@gmail.com

ELENA LÓPEZ RIERA

ZURA MAMAGULASHVILI

WHY PIGS DON’T HAVE A NAME?!

RATOM AR AKVT GOREBS SAKHELEBI

GEORGIA | 2018 | 33’ | GEORGIAN

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Vano Arsenishvili

EDITING
Maka Gogaladze

PRODUCTION
Zura Mamagulashvili (GIPA (Georgian Institute of Public Affairs))

FILMOGRAPHY
2018 Why Pigs Don’t Have a Name?! (sf)
2018 Things I Forgot

Caesar est un joli porcelet plein de vie acheté sur un petit marché. Son propriétaire l’adore, au point de lui tricoter un pull rouge pour qu’il n’ait pas froid. Mais cela changera-t-il l’issue fatale à laquelle il est voué? Une réflexion sur notre rapport aux animaux que l’on mange tous les jours, tout en pensant les aimer énormément. Un film tragique et sardonique où le rire reste en travers de la gorge.

Caesar ist ein hübsches und lebhaftes Ferkel, das auf einem kleinen Markt gekauft wurde. Sein Besitzer liebt es. Er strickt ihm sogar einen roten Pullover, damit es nicht friert. Wird all diese Fürsorge jedoch den fatalen Verlauf seines Schicksals ändern? Ein Film über unsere Beziehung zu den Tieren, die wir täglich essen, obwohl wir vielleicht immer noch denken, dass wir sie sehr lieben. Ein tragischer und sardonischer Film, bei dem das Lachen im Halse stecken bleibt …

Caesar is a beautiful and lively piglet bought in a small market. His owner loves him. He even knits him a red sweater to keep him warm. But will all this care change the fatal outcome of his destiny? A film about our relationship with the animals that we eat daily even though we might still think that we love them very much. A tragic and sardonic film where laughter gets stuck in the throat…

CONTACT
Zurab Mamagulashvili
+995 5589904181
zurab.mamagulashvili2015@gipa.ge

GIONA A. NAZZARO

MAÎTRE DU RÉEL

CLAIRE SIMON

En collaboration avec la Cinémathèque suisse.
Masterclass en collaboration avec l’ECAL.

CLAIRE SIMON

UNE BIOGRAPHIE | EINE BIOGRAPHIE | A BIOGRAPHY

FILMOGRAPHY
2018 Premières solitudes
2016 Le Bois dont les rêves sont faits
2016 Le Concours
2013 Géographie humaine
2013 Gare du Nord
2008 Les Bureaux de Dieu
2006 Ça brûle
2002 Mimi
2001 800 km de différence/Romance
1999 Ça, c'est vraiment toi
1997 Sinon, oui
1995 Coûte que coûte
1993 Comment acheter une arme (sf)
1993 Histoire de Marie (sf)
1992 Scènes de ménage (sf)
1992 Récréations (mlf)
1990 Les Patients
1988 La Police (sf)
1983 Une journée de vacances (sf)
1982 Mon cher Simon (sf)
1981 Moi non ou l'argent de Patricia (sf)
1980 Tandis que j'agonise (mlf)
1976 Madeleine (sf)

Née en Grande-Bretagne, Claire Simon a passé son enfance dans le Var avant de se former en autodidacte au cinéma, par le biais du montage. Elle découvre le cinéma direct aux Ateliers Varan et s'oriente vers le documentaire, même si son esthétique n'aura de cesse de brouiller les pistes qui sépare celui-ci de la fiction. Dans les années 1990, elle tourne *Récréations* et *Coûte que coûte*, primés dans de nombreux festivals, puis effectue une incursion dans la fiction avec *Sinon, oui* (1997), inspirée d'une histoire vraie. En s'emparant de récits authentiques, qui témoignent de son goût pour le romanesque, Simon filme ensuite le flirt de sa fille (*800 km de différence/Romance*, 2001) puis, entre autres, *Les Bureaux de Dieu* (2008), où elle fait jouer des actrices connues et non-professionnelles, le diptyque *Gare du Nord /Géographie Humaine* (2013), ou encore *Le bois dont les rêves sont faits* (2016). Elle vient d'achever un nouveau long-métrage sur l'adolescence, intitulé *Premières Solitudes*.

Claire Simon wurde in Grossbritannien geboren und verbrachte ihre Kindheit im französischen Département Var, bevor sie sich selbst durch Montage das Filmemachen beibrachte. Das Direct Cinema entdeckte sie in den Ateliers Varan und wandte sich dem Dokumentarfilm zu, auch wenn ihre Ästhetik die Grenzen zur Fiktion ständig zu verwischen scheint. In den 1990er-Jahren drehte sie *Récréations* und *Coûte que coûte*, die auf zahlreichen Festivals ausgezeichnet wurden, dann folgte mit dem von einer wahren Geschichte inspirierten Film *Sinon, oui* (1997) ein Abstecher in die Fiktion. Indem sie authentische Erzählungen aufgreift, die von ihrer Vorliebe für das Romanhafte zeugen, filmte Simon anschliessend den Flirt ihrer Tochter (*800 km de différence/Romance*, 2001), dann folgten, unter anderen, *Les Bureaux de Dieu* (2008), in dem sie bekannte und Laienschauspielerinnen spielen liess, das Diptychon *Gare du Nord / Géographie Humaine* (2013) und *Le bois dont les rêves sont faits* (2016). Vor Kurzem stellte sie einen neuen Langspielfilm über die Jugend namens *Premières Solitudes* fertig.

Claire Simon was born in Great Britain then spent her childhood in the South of France before teaching herself filmmaking, via editing. She discovered cinéma direct at the Ateliers Varan and moved towards documentary film, even if her aesthetics would never cease to blur the boundaries separating the documentary form from fiction. In the 1990s, she shot *Récréations* et *At all Costs*, which won prizes at many festivals, then made a foray into fiction with *Sinon, oui* (1997), inspired by a true story. By taking possession of authentic accounts, as proof of her taste for the fictional, Simon next filmed her daughter's flirtation (*800 km de différence/Romance*, 2001) then, among others, *Les Bureaux de Dieu* (2008), in which she had both famous and amateur actresses perform, the diptych *Gare du Nord /Géographie Humaine* (2013), or *Le Bois dont les rêves sont faits* (2016). She has just finished a new feature-length film about adolescence, entitled *Young Solitude*.

CLAIRE SIMON, CINÉASTE « HÉTÉROTOPOGRAPHE »

« On ne vit pas, on ne meurt pas, on n'aime pas dans le rectangle d'une feuille de papier. »

Michel Foucault
Les Hétérotopies, France Culture, 1966

« J'ai une croyance très infantile : je voudrais que le film entier arrive en un plan. »

Claire Simon
Répliques n°9, octobre 2017

Arrêtons-nous d'abord à Vincennes, dans *Le Bois dont les rêves sont faits* (2016) : on y voit Emilie Deleuze marchant, telle une archéologue, au milieu d'une luxuriante végétation estivale, stupéfaite que celle-ci ait effacé si vite les traces du « centre expérimental universitaire » – ouvert en 1969 et rasé en 1980 lors de son déménagement à Saint-Denis – dont son père fut l'une des branches charpentières. Sous les pavés de mai, les herbes folles de la pensée avaient poussé, hors des lieux consacrés, dans cette « utopie concrète » où il n'y avait ni maîtres, ni disciples, qui dura une décennie. Des Cambodgiens, pour la plupart rescapés du génocide, fêtent l'année du cheval, non loin : même lieu, autre espace-temps. « Les Khmers rouges nous ont emmené vivre dans la forêt » raconte une femme, qui a ravivé, ici, les souvenirs de son enfance, son « petit Cambodge » comme elle dit, ambigu, car malgré l'horreur des massacres, la forêt était « une amie, peuplée d'esprits protecteurs ». « On se prend pour des personnes » reprend le fantôme de Gilles Deleuze en voix-off, mais, « est-ce que je suis une personne ou un événement ? ». C'est ce que filme Claire Simon, une série « d'évènements » deleuziens au fil de ses rencontres, dans le bois. Dans ses films précédents aussi. Rebroussons chemin, cette fois, en compagnie de *Mimi* (2002), qui, devant la façade ocre de l'hôtel des Nations près de la gare de Nice, se souvient d'une autre gare, parisienne celle-là, et d'un autre hôtel, où elle consuma son désir passionné avec une amante qu'elle ne devait plus revoir. Pendant son récit, la caméra de Claire Simon panoramique vers l'hôtel, revient vers le visage de Mimi, puis panote à nouveau pour suivre la silhouette d'une jeune fille qui passe fugitivement devant l'une des fenêtres de l'hôtel : fantôme ou « corps glorieux » qui incarne soudain au présent la grâce d'un moment surgi du passé, comme si les images mentales de Mimi s'étaient projetées hors de sa mémoire. Par un simple mouvement d'appareil, la cinéaste saisit un corps placé dans son « dé-corps ». Sa caméra découvre, comme sur une carte aux trésors, une « hétérotopie », du nom générique forgé par Michel Foucault pour sérier des « contre-espaces » parallèles ou enchevêtrés à ceux, balisés, de la vie courante, où peuvent se juxtaposer, « en un lieu réel, plusieurs espaces normalement incompatibles (…), des lieux que les enfants connaissent parfaitement, tels que le fond du jardin ou la tente d'indien dressée au milieu du grenier », ou la cour de *Récréations* (1993). « C'est la campagne, la forêt, l'enfance qui revient, on y croit, c'est une illusion vraie » dit la voix-off dans le prologue du film cité au début de ce texte… C'est en de tels endroits que l'on travaille le bois de notre imaginaire, que l'on se raconte des histoires, que nos désirs peuvent *avoir lieu*, justement, et d'aventure, produire des images.

Pour Claire Simon, « le cinéma est la forme artistique qui raconte combien l'espace est une théorie concrète de la réalité et une rêverie. Dans tous mes films, j'essaye de rendre compte des lieux et de leur réalité romanesque. » C'est peut-être là que se situe, d'abord, la singularité de cette cinéaste autodidacte, qui s'est formée au montage à la Cinémathèque d'Alger – en quelque sorte, hors-circuit, loin de la Mecque parisienne – avant de passer à la réalisation et de découvrir, au sein des Ateliers Varan, au début des années 1980, que le cinéma pouvait s'envisager comme un geste léger, libre et improvisé. Film après film, elle est passée du portrait aux géographies intimes de ses personnages, dont elle s'est en quelque sorte fait « l'hétérotopographe ». Claire Simon a aussi grandi dans une famille de peintres, ce qui n'est pas indifférent pour son cinéma. Le Var fut son décor d'enfance, le Sud de la France composant la trame de fond de nombre de ses films, une « période » en particulier, qui s'étend de *Coûte que coûte* (1995) à *Ça brûle* (2006). Au sein du

THE VILLAGE

cocon familial, elle s'est forgée une pratique du regard, élevée dans l'idée qu'en se promenant, on peut s'arrêter pour repérer un motif et dessiner. C'est ce système qui structure *Mimi* avec les stations dans la ville, en contraste avec la dernière partie du film, quand la protagoniste remonte non plus le fil de ses souvenirs, mais vers Saorge, l'hétérotopie qu'elle s'est créée pour fixer son imaginaire. Ce n'est pas non plus une coquetterie si Claire Simon définit sa pratique de documentariste comme une « peinture d'après motif » : « on peut se dire qu'on va représenter la montagne Sainte-Victoire (sujet de près de 80 œuvres de Cézanne, NDLR) mais le résultat dépendra de la lumière, de l'endroit où on placera la caméra, de tout un tas de choses qui ne peuvent se décider que sur le moment. »[1]

Car le tournage documentaire a nécessairement à voir avec l'improvisation dans le viseur (la « cinétranse » de Rouch), qui, scène après scène, poursuit la « recherche effrénée, passionnelle, d'une histoire, qu'on ne connait pas, qui menace de ne pas apparaître tout au long du film »[2], que portent les personnes-évènements de la vie réelle. Approche qu'elle a aussi appliquée, à la part fictionnelle de son œuvre, irriguée d'une tension similaire. Celle-ci peut surgir du choix de filmage : pour *Les Bureaux de Dieu* (2008), les « stars » ne savent pas à l'avance qui, parmi les actrices non-professionnelles, elles vont écouter, chacune des protagonistes paraît l'une devant l'autre pour la première fois, et c'est c'est ce moment, unique, d'écoute qui *devient* documentaire, saisi en champs/contre-champs liés par la caméra. La tension vient aussi des conditions même du tournage qui peuvent être « absolument réelles », comme les contraintes imposées par la SNCF pour *Gare du Nord* (2013), ou celle décidée par la cinéaste, qui immerge Mathilde (Nicole Garcia) et Ismaël (Reda Kateb), chaque jour, dans la matière en fusion de la foule de la gare, véritable chambre d'écho de mille histoires possibles qui s'évanouissent presque au moment de leur surgissement. Dans les salles des pas perdus qui deviennent autant de bureaux des légendes, prolifèrent des espaces-temps parallèles qui composent un cristal d'hétérotopie cinématographique.

> « Le cinéma est la forme artistique qui raconte combien l'espace est une théorie concrète de la réalité et une rêverie. »

Pour Claire Simon, un plan, c'est une 'jam session', « tout le monde joue, dans un même temps ». Celle qui est derrière la caméra, et ceux qui sont de l'autre côté. Ces derniers restent accessibles puisqu'on peut les filmer, mais avec une irréductible part d'opacité qui leur appartient. Il existe une ligne rouge à ne pas franchir sauf à se vautrer dans le voyeurisme, question que Claire Simon a affrontée dans l'un de ses tout premiers films, *Moi, non ou l'argent de Patricia* (1981). L'héroïne est devant son armoire, fermée par un simple rideau, comme celui d'un théâtre de poche. Seul le haut de son corps est cadré en légère plongée. « On va faire une expérience » propose la filmeuse, « voir combien d'argent tu as sur toi ». Patricia se déshabille en détaillant l'origine de chacun de ses vêtements, combien elle les a payés ou comment elle les a récupérés, jusqu'à la complète nudité. « Je peux regarder ? » relance la voix derrière la caméra. « Oui, puisque tu es là ». « Et les autres, ceux qui voient le film ? », « ça, je ne sais pas si c'est justifié. Pour se montrer à poil, il faut être payée ». Car Patricia pose parfois comme modèle, mais ce qu'elle ressent comme un juste « prix » dépend du poids du regard. Celui qui n'est pas « un regard de travail » pèse plus lourd que les autres. Celui du spectateur, sans conteste. « Mais au bout d'un certain temps tu t'en fous, quand tu as compris qu'être à poil, ce n'est pas suffisant pour ceux qui regardent. » La question qui traverse cette scène n'est pas celle de la nudité, mais celle d'une forme d'humiliation, éprouvée par la protagoniste tout au long du film face au manque d'argent. Pour elle, être vue ne revient pas à se faire posséder, et, ce qui tombe bien, regarder en silence n'est pas l'affaire de Claire Simon. Même cette scène – qu'elle interrompt par un « j'en ai marre » murmuré, travaille le motif du sadisme inhérent à la prise de vue. Elle le fait en payant de sa personne, en donnant de la voix, celle du scénario qu'elle est en train d'écrire ou de réinterpréter avec sa caméra.

YOUNG SOLITUDE

« L'Autre raconte celui qui écoute, sans s'en rendre compte évidemment. On s'intéresse totalement [à son histoire], mais finalement on est surpris d'y découvrir quelque chose de soi.[3] » Est-ce à dire que les protagonistes de Claire Simon sont ses doubles partiels ? Il faut se rappeler qu'elle a débarqué dans le milieu du cinéma français en parfaite 'outsider', parce que femme, parce que réalisant ses premiers films de manière complètement indépendante, hors des allégeances. Au fond, les histoires qu'elle met en scène avec le plus d'ardeur et de bonheur, racontent des vies qui se déroulent aux confins du social. On les trouve sous le couvert des « forêts », marginaux, prostituées, métèques en tous genres et de toutes origines : Jihad et les employés de l'entreprise de plats cuisinés de « Coûte que coûte » se battent contre un Moloch invisible depuis une zone industrielle, au milieu des entrepôts qui forment l'arrière-cour de la Promenade des Anglais, synthétisée en un plan de palmier. Ils luttent également contre leur condition d'immigrés. Mimi se bagarre, à sa manière, pour vivre ses amours homosexuels et trouve refuge dans la vallée de la Roya ; sur son cheval, Livia, l'héroïne de *Ça brûle* est une épiphanie archaïque, qui sous le regard de l'idiot du village (figure de l'innocent), en finit avec l'ordre établi hypocrite des « villas », embrasé dans un geste purificateur, par une figure christique féminine. Claire Simon nous a donné d'autres beaux portraits de femmes, parfois même sous la forme d'une esquisse, d'une effigie stylisée (encore et toujours le rapport à la peinture), comme Tania, la prostituée dont l'histoire conclut *les Bureaux de Dieu* avec un sourire mystérieux qui dit la complexité de la vie et de l'amour. Claire Simon s'attache à filmer celles et ceux qui luttent discrètement contre une norme qui voudrait les assimiler et les réduire au silence. Le temps d'un ou plusieurs plans, elle leur offre des contre-espaces dans lesquels ils peuvent effectivement devenir des « évènements », autrement dit, des acteurs autant que des sujets. Comme un lointain écho, on se remémore un fragment du *Journal* de Jules Michelet, qui pourrait éclairer autrement le travail de Claire Simon : « La foule de ceux qui n'ont pas vécu assez…ce n'est pas une pleureuse qu'il leur faut, c'est un devin. Il leur faut un Oedipe qui leur explique leur propre énigme, dont ils n'ont pas le sens…il faut entendre des mots qui ne furent jamais dits, qui restèrent au fond des cœurs (fouillez les vôtres, ils y sont). »

1 *Claire Simon – Répliques, n°9, octobre 2017*

2 *Claire Simon, « Le documentaire comme fiction automatique », Trafic, 1998*

3 *Images documentaires, n°65-66, 2009*

CLAIRE SIMON, «HETEROTOPOGRAFISCHE» FILMEMACHERIN

LES BUREAUX DE DIEU

«Man lebt nicht, stirbt nicht und liebt nicht auf dem Rechteck eines Blatts Papier.»

Michel Foucault
Les Hétérotopies, France Culture, 1966

«Ich glaube etwas sehr Kindliches: Ich hätte gern, dass der ganze Film in einer einzigen Einstellung ankommt.»

Claire Simon
Répliques n°9, octobre 2017

Halten wir erst einmal in Vincennes, im *Le Bois dont les rêves sont faits* (2016), inne: man sieht Emilie Deleuze, die gleich einer Archäologin durch eine üppige Sommervegetation geht und kaum glauben kann, dass diese die Spuren des 1969 errichteten und 1980 wegen des Umzugs nach Saint-Denis abgerissenen «experimentellen Universitätszentrums», an dessen Gründung ihr Vater massgeblich beteiligt war, so schnell ausgelöscht hat. Unter den Pflastersteinen vom Mai sprossen Gedanken fernab der dafür vorgesehenen Orte in einer «konkreten Utopie», in der es keine Lehrer und keine Schüler gab, und die ein Jahrzehnt dauerte. Unweit davon feiern Kambodschaner – die meisten davon Überlebende des Genozids – das Jahr des Pferds: derselbe Ort, ein anderer Raum und eine andere Zeit. «Die Roten Khmer brachten uns in den Wald, um dort zu leben», erzählt eine Frau, die hier ihre Kindheitserinnerungen, ihr, wie sie zweideutig sagt, «kleines Kambodscha» wiederaufleben liess – denn trotz des Horrors der Massaker war der Wald «ein von schützenden Geistern bevölkerter Freund». «Wir halten uns für Personen», antwortet Gilles Deleuzes Geist aus dem Off, «aber bin ich eine Person oder ein Ereignis?». Und eben dies filmt Claire Simon im Laufe ihrer Begegnungen im Wald: eine Reihe von Deleuzeschen «Ereignissen». Auch in ihren früheren Filmen. Kehren wir um, jetzt in Begleitung von *Mimi* (2002), die sich vor der ockerfarbenen Fassade des 'Hotel des Nations' nahe des Bahnhofs von Nizza an einen anderen, diesmal Pariser Bahnhof und ein anderes Hotel erinnert, wo sie sich ihrer lodernden Leidenschaft für eine Geliebte hingab, die sie nie mehr wiedersehen sollte. Während sie erzählt, kehrt Claire Simons panoramisch auf das Hotel gerichtete Kamera zu Mimis Gesicht zurück, und schwenkt erneut ab, um der Silhouette eines jungen Mädchens zu folgen, das vor den Fenstern des Hotels vorbeigeht: Geist oder «glorreicher Körper», der plötzlich in der Gegenwart die Anmut eines aus der Vergangenheit aufgetauchten Moments verkörpert, als hätten sich Mimis Vorstellungen in das Aussen projiziert. Durch eine einfache Bewegung des Apparats erfasst die Filmemacherin einen in ihrem «körperlosen» Dekor platzierten Körper. Als handle es sich um eine Schatzkarte, entdeckt ihre Kamera eine «Heterotopie», wie Michel Foucault das systematische Aufgliedern von «Gegenräumen» nannte, die parallel verlaufen zu oder verschachtelt sind mit den kartierten Räumen des Alltags, in denen sich «an einem realen Ort mehrere normalerweise miteinander unvereinbare (...) Orte aneinanderreihen können – Kindern gut bekannte Orte wie das Ende des Gartens oder das Indianerzelt auf dem Dachboden» oder der Hof aus *Récréations* (1993). «Das Land, der Wald, die Kindheit kommen zurück, man glaubt daran, es ist eine Illusion, die wahr ist», sagt die Stimme aus dem Off im Prolog des zu Beginn dieses Texts genannten Films. An Orten wie diesen bearbeiten wir den Stoff unserer Vorstellungswelt, erzählen uns Geschichten, hier können sich unsere Wünsche verorten und, sind die Umstände günstig, Bilder hervorbringen.

Für Claire Simon ist das Kino «die Kunstform, die davon erzählt, wie sehr der Raum eine konkrete Theorie der Realität und eine Träumerei ist. In allen meinen Filmen versuche ich, von den Orten und ihrer romanhaften Realität zu berichten». Möglicherweise liegt hier die Singularität dieser autodidaktischen Filmemacherin, die sich das Cutten im Filmarchiv von Algier – in gewisser Weise im Abseits und fern des Pariser Mekkas – selbst beibrachte, bevor sie mit der Regie begann und Anfang der 1980er-Jahre in den Ateliers Varan entdeckte, dass das Kino auch leichthändig, frei und improvisiert angegangen werden kann. Film für Film ging sie vom Porträt zur vertraulichen Geographie ihrer Figuren über und wurde gleichsam zu deren «Heterotopografen». Claire Simon ist aber auch in einer Familie von Malern aufgewachsen, was für ihr Kino nicht bedeutungslos ist. Das französische Departement Var bildete die Kulisse ihrer Kindheit, und besonders in der von *Coûte que coûte* (1995) bis *Ça brûle* (2006) reichenden Schaffensperiode drehte sie vor allem im Süden Frankreichs. Bereits im Schoss der Familie hatte sie gelernt, dass man herumlaufen, ein Motiv erkennen, anhalten und es zeichnen kann, und so schon früh geübt, Dinge zu betrachten. Dieses System bildet auch die Struktur von *Mimi* mit den Stationen in der Stadt, die mit dem letzten Teil des Films kontrastieren, in dem die Protagonistin nicht mehr ihren Erinnerungen nachgeht, sondern sich in ihre Heterotopie Saorge begibt, das ihr als Verankerung ihrer Vorstellungswelt dient. Es ist auch kein Ausdruck von Eitelkeit, wenn Claire Simon ihre dokumentarische Herangehensweise als «Motivmalerei» bezeichnet: «Zwar kann man sich sagen, dass man den Berg Sainte-Victoire darstellen wird (den Cézanne in über 80 Werken malte, Anm. d. Red.), aber das Ergebnis wird vom Licht, vom Ort, an dem man die Kamera aufstellt und vielen anderen Dingen abhängen, die man erst vor Ort entscheiden kann.»[1]

> Für Claire Simon ist das Kino «die Kunstform, die davon erzählt, wie sehr der Raum eine konkrete Theorie der Realität und eine Träumerei ist»

Denn das Drehen einer Doku ist notwendigerweise mit der Improvisation im Sucher (Rouchs «Kinotrance») verbunden, die Szene um Szene die «frenetische, leidenschaftliche Suche nach einer Geschichte fortsetzt, die man nicht kennt, die droht, während des gesamten Films nicht in Erscheinung zu treten»[2] und die von den Personen-Ereignissen des realen Lebens getragen wird. Diesen Ansatz übertrug sie auch auf den fiktionalen Teil ihres Werks, den eine ähnliche Spannung prägt. Diese kann aus der Wahl der Verfilmung entstehen: In *Les Bureaux de Dieu* (2008) wissen die «Stars» nicht, welcher der Laienschauspielerinnen sie zuhören werden, da immer eine Protagonistin vor der anderen erstmals in Erscheinung tritt, und genau dieser einzigartige, von der Kamera in Schuss/Gegenschuss erfasste Augenblick des Zuhörens *wird* Dokumentarfilm. Aber die Spannung entsteht auch aus den Umständen der Dreharbeiten, die, wie etwa die von der französischen Bahngesellschaft SNCF für *Gare du Nord* (2013) auferlegten Vorgaben absolut real sein können, oder von der Filmemacherin beschlossen werden, die Mathilde (Nicole Garcia) und Ismaël (Reda Kateb) jeden Tag in das Magma der Menschenmassen im Bahnhof, einer regelrechten Echokammer von tausend möglichen, zum Zeitpunkt ihrer Entstehung schon fast wieder verschwindenden Geschichten, eintauchen liess. In den Wandelhallen, die zu Bearbeitungsstellen der Legenden werden, entfalten sich parallel existierende Zeit-Raum-Gebilde, die einen Kristall der filmischen Heterotopie bilden.

Für Claire Simon ist eine Einstellung eine 'Jam Session', «alle spielen zur gleichen Zeit». Die, die sich hinter der Kamera befindet, und die, die auf der anderen Seite sind. Letztere bleiben zugänglich, da man sie filmen kann, behalten aber einen nicht wiederzugebenden Teil Undurchsichtigkeit, der nur ihnen gehört. Es gibt eine rote Linie, die, soll Voyeurismus vermieden werden, nicht überschritten werden darf, und der Claire Simon in *Moi, non ou l'argent de Patricia* (1981), einem ihrer ersten Filme, nachging. Die Hauptfigur steht vor ihrem wie ein Westentaschentheater mit einem schlichten Vorhang verschlossenen Kleiderschrank. Nur der leicht von oben gefilmte Oberkörper ist im Bild. «Wir werden ein Experiment machen und sehen, wieviel Geld du an dir trägst», schlägt die Filmende vor. Patricia zieht sich aus und nennt die Herkunft jedes ihrer Kleidungsstücke, wie viel sie dafür gezahlt hat oder wie sie es bekommen hat, bis sie vollkommen nackt ist. «Kann ich schauen?», hakt die Stimme hinter der Kamera nach. «Ja, wenn du schon da

RECREATIONS

bist». «Und die anderen, die, die den Film sehen werden?», «Ich weiss nicht, ob das gerechtfertigt ist. Man muss bezahlt werden, um sich auszuziehen». Denn Patricia steht hin und wieder Modell, aber was sie als angemessenen «Preis» empfindet, hängt vom Gewicht des Blicks ab. Ein Blick, der kein «Arbeitsblick» ist, wiegt schwerer als die anderen. Unbestreitbar auch der des Zuschauers. «Aber nach einer gewissen Zeit, sobald du verstanden hast, dass nackt sein denen, die schauen, nicht reicht, ist dir das egal.» Die Frage, die sich durch diese Szene zieht, ist nicht die der Nacktheit, sondern die einer Form der Erniedrigung, die die Protagonistin angesichts des Geldmangelns den gesamten Film lang empfindet. Gesehen zu werden bedeutet für sie nicht, besessen zu werden, und still zusehen ist, was sich gut trifft, nicht Claire Simons Sache. Sogar diese Szene, die sie mit einem gemurmelten «Ich hab' genug» unterbricht, nimmt sich des Motivs des der Aufnahme innewohnenden Sadismus an. Sie tut es, indem sie mit ihrer Person bezahlt, sich lautstark meldet anhand des Drehbuchs, das sie schreibt oder mit ihrer Kamera neu interpretiert.

«Der Andere erzählt den Zuhörenden, natürlich ohne sich dessen bewusst zu sein. Man interessiert sich vollständig [für seine Geschichte], ist aber letztendlich überrascht, etwas von sich selbst darin zu entdecken.»[3] Heisst das, dass Claire Simons Protagonisten zu einem gewissen Teil ihre Doppelgänger sind? An dieser Stelle sollte daran erinnert werden, dass sie als kompletter Outsider im französischen Film auftauchte – weil sie eine Frau ist, weil sie ihre ersten Filme vollkommen unabhängig und ohne jegliche Treuepflicht drehte. Genaugenommen erzählen die Filme, die sie am glühendsten und mit der meisten Freude dreht, von Leben, die sich am Rande des Sozialen abspielen. Sie, die Aussenseiter, Prostituierten und ungeliebten Ausländer jeder Art und jeder Herkunft, trifft man oft im Schutz der «Wälder» an: Jihad und die Angestellten der Fertiggerichtfirma «Coûte que coûte» kämpfen in einem Industriegebiet zwischen den Lagern, die den Hinterhof der als Aufnahme von Palmen dargestellten Promenade des Anglais bilden, gegen einen unsichtbaren Moloch. Sie kämpfen auch gegen ihr Immigrantendasein. Mimi kämpft auf ihre Weise dafür, ihre homosexuellen Liebesgeschichten ausleben zu können, und findet Zuflucht im Roya-Tal. Livia, die Hauptfigur aus *Ça brûle,* ist auf ihrem Pferd eine archaische Erscheinung, die, unter den Augen des Dorfdepps (in der Rolle des Unschuldigen) mit der scheinheiligen herrschenden Ordnung der «Villen» aufräumt, die in einer reinigenden Geste von einer weiblichen Christusfigur in Brand gesetzt werden. Claire Simon hat uns noch andere schöne Porträts von Frauen geschenkt, manchmal sogar in Form einer Skizze, eines stilisierten Bildnisses (auch hier der Bezug zur Malerei) wie Tania, die Prostituierte, deren Geschichte den Film *Bureaux de Dieu* mit einem geheimnisvollen Lächeln schliesst, das von der Komplexität des Lebens und der Liebe erzählt. Claire Simon filmt jene, die diskret gegen eine Norm kämpfen, die sie verschlucken und zum Schweigen bringen will. Eine oder mehrere Einstellungen lang bietet sie ihnen Gegenräume, in denen sie tatsächlich «Ereignisse», sowohl Schauspieler als auch Themen, werden können.

Gleich einem fernen Echo wird die Erinnerung an einen Auszug aus Jules Michelets Tagebuch wach, das die Arbeit von Claire Simon mit einem neuen Licht erhellen könnte: «Die Menge derer, die nicht genug gelebt haben…sie bedürfen keines Klageweibs, sondern eines Sehers. Sie brauchen einen Ödipus, der ihnen ihr eigenes, ihnen fremdes Rätsel erklärt… Es müssen nie gesagte Worte gehört werden, die in den Herzen verbleiben werden (durchsuchen Sie die Ihrigen, es gibt sie dort).»

1 *Claire Simon – Répliques n°9, Oktober 2017*

2 *Claire Simon, «Le documentaire comme fiction automatique», Trafic, 1998*

3 *Images documentaires, Nr. 65-66, 2009*

CLAIRE SIMON, A "HETEROTOPOGRAPHICAL" FILMMAKER

"We don't live, die, love in the rectangle of a sheet of paper."

Michel Foucault
Les Hétérotopies, France Culture, 1966

"I have a very childish belief: I'd like the entire film to fit into one shot."

Claire Simon
Répliques n°9, octobre 2017

First of all, let's make a stop in Vincennes, in *Le Bois dont les rêves sont faits* (2016): we see Emilie Deleuze walking, like an archaeologist, amidst lush summer vegetation, stupefied that it has so quickly erased all traces of the "university experimental centre"—opened in 1969 and levelled in 1980 when it moved to Saint-Denis—of which her father was one of the main branches. Under the paving stones of May 1968, the wild grass of thought had grown, outside the dedicated site, in this "concrete utopia", where there were neither masters nor disciples, which lasted a decade. Meanwhile, Cambodians, the majority of whom are survivors of the genocide, celebrate the year of the horse, not far away: the same site, another spacetime. "The Khmer Rouge brought us to live in the forest" recounts a woman, who has revived, here, the memories of her childhood, her "little Cambodia" as she says, ambiguous, as, despite the horror of the massacres, the forest was "a friend, inhabited with protective spirits". "We take ourselves for people" takes up the ghost of Gilles Deleuze in voice-over, but, "am I a person or an event?" This is what Claire Simon is filming, a series of Deleuzian "events" throughout her encounters, in the woods. In her previous films too. Let's turn back, this time in the company of *Mimi* (2002), who, in front of the ochre façade of the Hôtel des Nations near the railway station in Nice, remembers another station, a Parisian one, and another hotel, where she consummated her passionate desire with a lover that she would never see again. During this account, Claire Simon's camera takes a panoramic shot towards the hotel, comes back towards Mimi's face, then pans out again to follow the silhouette of a young girl who passes fleetingly past one of the hotel's windows: a ghost or a "glorious body" that suddenly embodies, in the present, the grace of a moment looming out of the past—as if the mental images of Mimi had been projected out of her memory. By a simple movement of the device, the filmmaker captures a body placed in its setting. Her camera discovers, like on a treasure map, a "heterotopia", from the generic word forged by Michel Foucault in order to classify "counter-spaces" that are parallel or entangled with those, marked, in everyday life, in which we may find juxtaposed "in a real site, several normally incompatible spaces (…), sites that children know perfectly, such as the bottom of the garden or the Indian tepee standing in the middle of the attic", or the playground in *Récréations* (1993). "It's the countryside, the forest, childhood that returns, we believe in it, it's a real illusion," says the voice-over in the prologue of the film quoted at the beginning of this text… It is in such places that we work the woods of our imagination, that we tell each other stories, that our desires can *take place,* precisely, and, by chance, produce images.

For Claire Simon, "film is the artistic form that explains how space is a concrete theory of reality and a reverie. In all my films, I try to take places and their fictional reality into account." It is perhaps here that we will find, at first, the singularity of this self-taught filmmaker, who trained in editing at the Cinémathèque in Algiers—out of the loop, as it were, far from the Parisian Mecca—before moving into directing and discovering, at the Ateliers Varan, in the early 1980s, that film could be envisaged as a light, free and improvised gesture. Film after film, she has moved from the portrait to the intimate geographies of her characters, for whom she has in a way made herself the "heterotopographer". Claire Simon also grew up in a family of painters, which is telling for her films. The Var was her childhood decor, the South of France composing the backdrop for many of her films, a "period" in particular, which stretches from *At all Costs* (1995) to *Ça brûle* (2006). Within the family cocoon, she found a way of seeing for herself,

YOUNG SOLITUDE

raised as she was in the idea that while walking, one can stop to spot a motif and draw. It is this system that structures *Mimi* with the stations in the city, in contrast with the final part of the film, when the protagonist no longer goes back through her memories, but towards Saorge, the heterotopia that she created for herself so as to fix her imagination. It is not a vanity either if Claire Simon defines her practice as

For Claire Simon, "film is the artistic form that explains how space is a concrete theory of reality and a reverie"

a documentary maker like a "painting based on a pattern": "We can say that we're going to represent the Sainte-Victoire Mountain (the subject of almost 80 paintings by Cézanne, Ed.) but the result will depend on the light, on where we set up the camera, on many things that can only be decided at the time."[1]

As documentary shooting necessarily means improvising with the viewfinder (Rouch's "cinétranse"), which, scene after scene, pursues the "frantic, passionate search for a story, that we don't know, which threatens to not appear throughout the film"[2], carried by the people-events of real life. An approach that she has also applied to the fictional part of her work, irrigated with similar tension. This can suddenly appear from the choice of filming: for *Les Bureaux de Dieu* (2008), the "stars" don't know in advance who, among the amateur actresses, they are going to listen to, each of the protagonists appears one before the other for the first time, and it's this unique instant of listening that *becomes* documentary, caught in shot/countershot linked by the camera. The tension also comes from the very conditions of the shoot which may be "absolutely real", like the constraints imposed by the SNCF French rail company for *Gare du Nord* (2013), or that decided by the filmmaker, who immerses Mathilde (Nicole Garcia) and Ismaël (Reda Kateb), every day, in the molten matter of the station's crowds, a veritable echo chamber of a thousand possible stories that disappear into thin air almost as soon as they emerge. In the rooms of lost steps that become so many offices of legends, there is a proliferation of parallel space-times that compose a crystal of cinematographical heterotopia.

For Claire Simon, a shot is a jam session, "everyone plays, at the same time". She is the one behind the camera, and they are on the other side. The latter remain accessible since one can film them, but with the irreducible share of opaqueness that belongs to them. There is a red line that cannot be crossed without indulging in voyeurism, a question with which Claire Simon contended in one of her very first films, *Moi, non ou l'argent de Patricia* (1981). The heroine is in front of her wardrobe, closed by a simple curtain, like that of a small theatre. Only the top of her body is framed in a slight high-angle shot. "We're going to do an experiment" proposes the filmer, "to see how much money you have on you." Patricia undresses, detailing the origin of each of her items of clothing, how much she paid for them or how she got them, until she is completely naked. "Can I look?" asks the voice behind the camera. "Yes, since you're here". "And the others, those who see the film?", "I don't know if that's justified. I should be paid for showing myself naked." Because Patricia sometimes poses as model, but what she feels as a fair "price" depends on the weight of scrutiny. That which is not a "working gaze" weighs heavier than the others. That of the spectator, without contest. "But after a certain time you don't care, as you understand that being naked is not enough for those who are looking." The question that traverses this scene is not that of nudity, but that of a form of humiliation, felt by the protagonist throughout the film facing this lack of money. For her, being seen doesn't amount to being possessed, and, fortunately, watching in silence is not what Claire Simon does. Even this scene—that she interrupts with a murmured "I've had enough"—works the motif of the sadism inherent in shooting. She does it by paying with her person, by giving her voice, that of the scenario that she's in the process of writing or reinterpreting with her camera.

"The Other recounts the one who listens, obviously without realising. We are totally interested [in their story], but ultimately we're surprised to discover something about ourselves there."

THE VILLAGE

Does this mean that Claire Simon's protagonists are her partial doubles? We have to remember that she arrived in the French film milieu as a perfect outsider, a woman, directing her first films completely independently, without loyalties. Fundamentally, the stories that she stages with the greatest ardour and delight recount lives that unfold on the confines of social issues. We find them under the cover of the "forests", drop-outs, prostitutes, aliens of all types and all origins: Jihad and the employees of the ready-made food company in *At all Costs* fight an invisible Moloch from an industrial zone, amidst the warehouses that form the backyard of the Promenade des Anglais, synthetized in a shot of a palm tree. They also fight against their condition as immigrants. Mimi fights, in her way, to live out her homosexual love affairs and finds refuge in the Roya Valley; on her horse, Livia, the heroine of *Ça brûle* is an archaic epiphany, who under the gaze of the village idiot (figure of the innocent), puts an end to the hypocritical established order of the "villas", burnt in a purifying gesture by a feminine Christ figure. Claire Simon has given us other fine portraits of women, sometimes even under the form of an outline, a stylised effigy (still and always that relationship with painting), like Tania, the prostitute whose story brings *Les Bureaux de Dieu* to an end with a mysterious smile that states the complexity of life and love. Claire Simon is committed to filming the women and the men who struggle discreetly against a norm that would like to assimilate them and reduce them to silence. Over one or several shots, she offers them counter-spaces in which they can effectively become "events", in other words, actors as much as subjects.

Like a distant echo, we recall a fragment from the *Journal* of Jules Michelet, which could illuminate the work of Claire Simon in another way: "The crowd of those who have not lived enough... don't need a mourner, they need a seer. They need an Oedipus who can explain their own enigma, which they have yet to grasp... one must hear words that have never been said, that remain deep in the hearts (search your own, they are in there)."

1 *Claire Simon – issue # 9 of Répliques (film journal), October 2017*

2 *Claire Simon, "Le documentaire comme fiction automatique," ("The documentary as automatic fiction") Trafic, 1998*

3 *Issue # 65-66 of Images documentaires (film journal), 2009*

CLAIRE SIMON

LA POLICE

FRANCE | 1988 | 22' | FRENCH

PHOTOGRAPHY
Olivier Gueneau

SOUND
Dominique Lancelot

EDITING
Nelly Quettier

MUSIC
Pierre Louis Garcia

PRODUCTION
Atelier Productions

Pendant qu›elle garde la petite Marie, Irma reçoit un appel de son fiancé qui la presse de le rejoindre. La baby-sitter décide de laisser la fillette déjeuner et se rendre à l'école, seule. Elle lui fait promettre, en échange d'une cigarette, de ne rien dire à sa mère. Livrée à elle-même, et dans la crainte de « La Police », Marie va s'employer à effacer tous les indices qui dénonceraient l'absence d'Irma, « au cas où il lui arriverait quelque chose ». Tous ses gestes sont commandés par la fiction d'une enquête policière qu'elle invente par le biais de sa voix intérieure/off. Pour son troisième court métrage (Grand Prix du Festival Entrevues de Belfort en 1988), Claire Simon filme la pensée d'un personnage. En mettant en scène les fantasmes de sa petite héroïne, le film, une fiction s'appuyant sur des ingrédients documentaires (tournage dans le 18e arrondissement de Paris, en Super 16, présence de personnes existant dans « la vraie vie »), interroge rien de moins que la capacité du langage à fonctionner de manière autonome pour créer plus que décrire, la réalité.

Während sie auf die kleine Marie aufpasst, erhält Irma einen Anruf von ihrem Verlobten, der sie drängt, sich schnell mit ihm zu treffen. Die Babysitterin beschliesst, das Mädchen alleine essen und zur Schule gehen zu lassen. Im Gegenzug für eine Zigarette nimmt sie ihm das Versprechen ab, seiner Mutter nichts zu erzählen. Sich selbst ausgeliefert und aus Angst vor «der Polizei» macht sich Marie daran, alle Spuren zu verwischen, die auf Irmas Abwesenheit hindeuten könnten, «für den Fall, dass ihr etwas passiert». Jede Geste ist von fiktiven polizeilichen Ermittlungen gesteuert, die sie sich durch ihre innere/Off-Stimme ausdenkt. Für ihren dritten Kurzfilm (Grand Prix Festival Entrevues de Belfort 1988) hat Claire Simon die Gedanken einer Person gefilmt. Durch die Inszenierung der Hirngespinste seiner kleinen Heldin hinterfragt der Film – eine Fiktion, die sich auf die Zutaten des Dokumentarfilms stützt (Drehort ist das 18. Pariser Arrondissement, gefilmt wird im Super-16-Format, Personen aus «dem echten Leben» sind anwesend) – nichts weniger als die Fähigkeit der Sprache, selbstständig zu funktionieren, um die Realität vielmehr zu erschaffen statt zu beschreiben.

While looking after little Marie, Irma gets a telephone call from her fiancé who urges her to join him. The babysitter decides to let the little girl have lunch and go to school alone. She makes her promise, in exchange for a cigarette, to say nothing to her mother. Left to herself, and fearing "the police", Marie gets to work erasing any clue that would reveal Irma's absence, "in case something should happen to her". All of her gestures are controlled by the fiction of a police inquiry that she invents through her inner voice, which we hear as a voice-over. For her third short film (Grand Prix at Belfort Entrevues Festival in 1988), Claire Simon filmed a character's thoughts. By staging the fantasies of her little heroine, the film, a fiction relying on documentary ingredients (shot in the 18th arrondissement in Paris, in Super 16, with people who exist in "real life"), questions nothing less than the capacity of language to function autonomously to create, more than describe, reality.

CONTACT
L'Agence du court métrage
+33 144692660
www.agencecm.com

CLAIRE SIMON

RÉCRÉATIONS

FRANCE | 1993 | 54' | FRENCH

SCREENPLAY
Claire Simon

PHOTOGRAPHY
Claire Simon

EDITING
Suzanne Koch

MUSIC
Pierre-Louis Garcia

PRODUCTION
La Sept ARTE, Les Films d'Ici

C'est une scène de théâtre, « ce pays, très petit, qui s'appelle la "Cour", habité deux ou trois fois, chaque jour, par son peuple, "Les Enfants" ». Le décor est épuré : un banc, une barrière, quelques arbres, dont les branchettes servent à bâtir des maisons, ou comme monnaie d'échange. Unité de temps, de lieu et des actions qui s'inventent sans cesse dans cet endroit, un des rares où les enfants sont seuls, ou leur agir n'est pas dirigé ou contrôlé – ou alors, à la marge – par les adultes, qui n'en est pas anomique pour autant. Mais les lois, ici, sont toujours temporaires, leur force de contrainte dépend du charisme et de l'imagination de celui ou de celle qui mène le jeu, se prend pour le conteur en chef et peut être à tout moment « attaqué » et renversé par les autres. Au début des années 1990, Claire Simon filme des *Récréations* dans l'école que fréquente sa fille. A hauteur de petit-d'homme, en continuité, ce qu'elle appelle une « opographie affective », chaque histoire devenant un cristal. Celui où nous nous projetons en nous remémorant ce rude premier apprentissage de la vie sociale.

Es ist eine Theaterbühne, «dieses sehr kleine, der «Schulhof» genannte Land, das zwei-, dreimal am Tag von seinem Volk, den «Kindern», bewohnt wird». Die Kulisse ist übersichtlich: Eine Bank, eine Einzäunung, einige Bäume, deren Ästchen zum Bauen von Häusern oder als Tauschmittel dienen. Eine Einheit aus Zeit, Ort und Handlungen, die an eben diesem Ort – einem der wenigen, an dem die Kinder unter sich sind und ihr Handeln nicht, oder nur am Rande, von den Erwachsenen angeleitet oder kontrolliert wird, ohne dass er anomisch wäre – ständig neu erfundenen werden. Aber Gesetze gelten hier immer nur vorübergehend, und ihre Verbindlichkeit hängt vom Charisma und der Phantasie derjenigen ab, die das Spiel anführen, sich für den Cheferzähler halten und jederzeit von den anderen «angegriffen» oder gestürzt werden können. Anfang der 1990er Jahre filmt Claire Simon *Récréations*, Pausen, in der Schule ihrer Tochter. Auf Augenhöhe der kleinen Menschen wird in der von ihr «affektive Topografie» genannten Kontinuität jede Geschichte zu einem Kristall. Der, in den wir uns projizieren und der uns an diese raue erste Einführung in das Leben in der Gesellschaft erinnert.

It is a theatre stage, "this very small country, which is called 'The Courtyard', inhabited two or three times, every day, by its people, 'The Children'." The decor is stripped down: a bench, a gate, a few trees, whose twigs are used to build houses or as trading currency. A unity of time, of place and of actions that are constantly invented in this space, one of the rare situations where children are alone or where their actions are not directed or controlled—or if they are it is just on the margins—by adults, which, for all that, is not anomic. But the laws here are always temporary, their coercive force depends on the charisma and imagination of the boy or girl he who is leading the game, who thinks they are the head storyteller, and can be "attacked" and knocked down by others at any moment. At the beginning of the 1990s, Claire Simon filmed *Récréations* in her daughter's school. From the level of a child, in continuity, what she calls an "emotional topography", each story becoming a crystal. That into which we project ourselves as we recall the first time we learned social life the hard way.

CONTACT
Céline Païni
Les Films d'Ici
+33 144522323
courrier@lesfilmsdici.fr
www.lesfilmsdici.fr

CLAIRE SIMON

MIMI

FRANCE | 2002 | 105' | FRENCH

PHOTOGRAPHY
Claire Simon, Michel Dunand

SOUND
Pierre Armand

EDITING
Julie Pelat, Michel Toesca

MUSIC
Mohammed Mokhtari, Diego Origlia

PRODUCTION
Gemini Films; Ognon Pictures; Gilles Sandoz (Maïa Films)

Mimi Chiola parle. Nous parle, à travers celle qui la filme, parmi les sons et les lieux qui coulent dans ses veines. Il y a Nice et sa topographie intime, qui a la couleur et le parfum de ses premiers désirs, homosexuels, et puis Saorge, l'arrière-pays où elle « garde ses rêves ». Mimi n'arpente pas la Promenade des Anglais, elle se raconte par bribes, lors de stations dans des endroits « banals » (façades, rues, voies ferrées, etc.) qui sont autant de syncopes – au sens musical – où elle retient son souffle, pour regarder autour d'elle et mesurer dans la profondeur du champ, celle du temps qui est passé. Dans ce film, Claire Simon récolte le roman d'une vie, attendant que son amie se souvienne d'une impression dans le présent immédiat du plan. La caméra, sur pied, devient le catalyseur du moment où le lieu, même s'il n'appartient pas à proprement dit à la mémoire de la protagoniste, ravive un souvenir qui pénètre dans son corps et, dans un intense mouvement de balancier, charge le décor qui l'a fait naître. *Mimi* est une fugue documentaire qui peint le paysage mental d'une femme libre.

Mimi Chiola spricht. Mit uns, durch diejenige, die sie filmt, zwischen den Geräuschen und den Orten, die in ihren Adern fliessen. Einerseits ist da Nizza mit seiner intimen Topografie und der Farbe und dem Duft ihrer ersten homosexuellen Sehnsüchte, andererseits Saorge, das Hinterland, wo sie «ihre Träume aufbewahrt». Mimi schlendert nicht über die Promenade des Anglais, sie erzählt ihre Geschichte durch Fetzen, bei Zwischenstopps an «banalen» Orten (Fassaden, Strassen, Bahnschienen usw.), die gleichzeitig auch Synkopen sind – im musikalischen Sinne – wo sie den Atem anhält, um sich umzusehen und in der Tiefe des Kamerafeldes die vergangene Zeit zu bemessen. In diesem Film erzählt Claire Simon den Roman eines Lebens, während sie darauf wartet, dass sich ihre Freundin in der unmittelbaren Gegenwart einer Einstellung an einen Eindruck erinnert. Die Kamera auf einem Stativ wird zum Katalysator des Moments, in dem der Ort, auch wenn er eigentlich nicht zum Gedächtnis der Protagonistin gehört, eine Erinnerung weckt, die in ihren Körper eindringt, und die Kulisse, aus der sie entsteht, in einer intensiven Pendelbewegung auflädt. *Mimi* ist ein dokumentarisches Weglaufen, das die geistige Landschaft einer freien Frau zeichnet.

Mimi Chiola is talking. Talking to us, through the woman that is filming her, among the sounds and places that run though her veins. There is Nice and its intimate topography, which wears the colour and perfume of her first, homosexual, desires, and then Saorge, the hinterland where she "keeps her dreams". Mimi does not wander the Promenade des Anglais, she tells her story in fragments, during stops in everyday places (façades, streets, railway tracks, etc.), which are all syncopations—in the musical sense—in which she holds her breath. She takes the opportunity to look around her and take the measure of her life in the depth of focus given by the time that has passed. In this film, Claire Simon harvests the novel of life, waiting for her friend to remember an impression in the immediate present of the shot. The camera, on a stand, becomes the catalyst of the moment where the place, even if it does not belong strictly speaking to the protagonist's memory, rekindles a recollection that penetrates her body and, in an intense pendulum movement, charges the setting that brought it to life. *Mimi* is a documentary fugue that paints the mental landscape of a free woman.

CONTACT
Ozge Ergut
Orange Studios
+33 157368122
ozge.ergut@orange.com

EMMANUEL CHICON

CLAIRE SIMON

LES BUREAUX DE DIEU

FRANCE | 2008 | 122' | FRENCH

Dans *Les Bureaux de Dieu*, Nathalie Baye, Nicole Garcia, Isabelle Carré, Béatrice Dalle, Marceline Loridan Ivens, etc. (en référence au manifeste des « 343 salopes » où des célébrités réclamaient la légalisation de l'avortement en 1971) incarnent des « conseillères » du Planning Familial auprès d'actrices non-professionnelles, porteuses d'histoires réelles avant le tournage, à partir des retranscriptions d'enregistrements sonores effectués dans plusieurs bureaux entre 2000 et 2007. A travers ce huis-clos où se noue le destin biologique des femmes, au croisement de l'intime et du social, la cinéaste saisit l'effet produit par la parole sur quelqu'un qui écoute, en choisissant de filmer les entretiens en champs-contrechamps liés en plans séquences. Aucune des protagonistes ne sachant à l'avance qui sera son interlocutrice, Claire Simon transgresse la frontière entre documentaire et fiction. Nous assistons, ainsi, à un moment chaque fois unique, dans lequel des femmes jouent leur propre « rôle », interrogeant, d'une génération à l'autre, leur droit – encore contesté – à disposer de leur corps et de leur vie.

In *Les Bureaux de Dieu* verkörpern Nathalie Baye, Nicole Garcia, Isabelle Carré, Béatrice Dalle, Marceline Loridan Ivens usw. (unter Bezugnahme auf das Manifest der «343 Schlampen», in dem Stars 1971 die Legalisierung der Abtreibung forderten) «Beraterinnen» eines Familienplanungszentrums, die auf Laienschauspielerinnen treffen, welche vor dem Dreh reale Geschichten erlebt haben, basierend auf Abschriften von zwischen 2000 und 2007 in mehreren Beratungsstellen aufgezeichneten Tonaufnahmen. Unter Ausschluss der Öffentlichkeit, an der Kreuzung von Intim- und Sozialleben, entscheidet sich hier das biologische Schicksal der Frauen. Die Filmemacherin erfasst die Wirkung der Sprache auf einen Zuhörer, indem sie die Gespräche mit der Schuss-Gegenschuss-Technik filmt und als Plansequenzen miteinander verbindet. Da keine der Protagonistinnen vorher weiss, wer ihre Gesprächspartnerin sein wird, überschreitet Claire Simon die Grenze zwischen Dokumentarfilm und Fiktion. So wohnen wir jedes Mal einem einmaligen Moment bei, in dem die Frauen sich selbst spielen und von Generation zu Generation ihr – immer noch umstrittenes Recht – hinterfragen, über ihren Körper und ihr Leben zu bestimmen.

In *Les Bureaux de Dieu*, Nathalie Baye, Nicole Garcia, Isabelle Carré, Béatrice Dalle, Marceline Loridan Ivens, etc. (in reference to the Manifesto of the "343 sluts" in which celebrities called for the legalisation of abortion in 1971) play Family Planning "advisors" to amateur actresses. They act out real stories from before the shoot, based on the transcripts of sound recordings made in several offices between 2000 and 2007. Through this huis-clos in which the biological fate of the women is developed, at the intersection of private life and society, the filmmaker captures the effect that words produce on someone who is listening, by choosing to film the interviews in angle/counter angles linked to sequenced shots. With none of the protagonists knowing in advance who their interlocutor will be, Claire Simon oversteps the border between documentary and fiction. We thus witness an instant that is unique each time, in which women play their own "role", questioning, from one generation to the next, their right—still contested—to decide what to do with their body and their life.

PHOTOGRAPHY
Philippe Van Leeuw

SOUND
Olivier Hespel

EDITING
Julien Lacheray

PRODUCTION
Philippe Carcassonne (Ciné @); Philipp Kauffmann (La Parti Production); Richard Copans (Les Films d'Ici)

CONTACT
Jean-Christophe Simon
Films Boutique
simon@filmsboutique.com
www.filmsboutique.com

EMMANUEL CHICON

CLAIRE SIMON

YOUNG SOLITUDE

PREMIÈRES SOLITUDES

FRANCE | 2018 | 100' | FRENCH

SWISS PREMIERE

SCREENPLAY
Claire Simon

PHOTOGRAPHY
Claire Simon

SOUND
Pierre Bompy, Elias Boughedir, Virgile Van Ginneken, Nathalie Vidal

EDITING
Lea Masson, Luc Forveille

PRODUCTION
Michel Zana (Sophie Dulac Productions); Aurélien Py; Lazare Gousseau

Ils attachent leurs baskets, s'enfoncent des écouteurs dans les oreilles et marchent, flottant presque devant l'objectif, vers un possible, hors-champ. Au terme de cette séquence d'ouverture, aérienne, les voici qui atterrissent dans un lycée d'Ivry pour un tout autre jeu, une autre « récréation » car ce ne sont plus des enfants. Là, il s'agit de négocier le difficile passage vers l'âge adulte, avec la trouille de l'avenir au ventre. Claire Simon les a filmés pendant les intermèdes de leur vie scolaire, au milieu de la famille qu'ils se sont choisis pour se tenir chaud, tant les leurs sont éclatées, divisées, parfois déchirées. *Premières solitudes* est un film initiatique sur la parole qui s'échange entre des jeunes gens de dix-sept ans qui apprennent à se regarder, à s'écouter, à faire avec les histoires compliquées des un-e-s et des autres. La cinéaste leur a seulement donné quelques mots clés, puis capte les dialogues qui se nouent dans ce forum improvisé. Ce faisant, elle fabrique un espace-temps protégé, un être-ensemble temporaire où chacun/e dépose son fardeau et énonce son désir d'affranchissement.

Sie binden ihre Sneakers, setzen ihre Kopfhörer auf und gehen, schweben fast vor der Kamera in Richtung eines Möglichen, das im Bild nicht sichtbar ist. Nach dieser luftigen Eröffnungssequenz landen sie in einem Gymnasium in Ivry, für ein ganz anderes Spiel, eine andere «Pause», weil sie keine Kinder mehr sind. Hier geht es darum, den schwierigen Übergang ins Erwachsenenalter zu verhandeln, mit der Angst vor der Zukunft im Bauch. Claire Simon hat sie während den Übergangsphasen ihrer Schulzeit gefilmt, in der Familie, die sie ausgewählt haben, um sich warm zu halten, weil ihre eigenen so kaputt, getrennt und mitunter so zerrissen sind. *Young Solitude* ist ein Einführungsfilm in die Sprache, die siebzehnjährige Jugendliche sprechen, die lernen, sich anzusehen, sich zuzuhören, sich mit ihren komplizierten Geschichten auseinanderzusetzen. Die Filmemacherin hat ihnen nur ein paar Schlagwörter gegeben und dann die Dialoge eingefangen, die in diesem improvisierten Forum entstanden sind. So ist es ihr gelungen, eine geschützte Raumzeit zu schaffen, ein vergängliches Zusammensein, bei dem jeder seine Last ablädt und seinen Wunsch äussert, sich davon freizumachen.

They tie their trainers, ram earphones in their ears and walk, almost floating in front of the lens, towards a possibility, which is out of shot. At the end of this opening aerial sequence, here they are, landing in a high school in Ivry for a completely different game, another "playtime", as they are no longer children. This is about negotiating the difficult passage towards adulthood, with jitters about the future in their stomachs. Claire Simon filmed them during the interludes of their school life, in the midst of the family they have chosen for themselves in order to stay warm, such their own families are broken, divided, sometimes torn apart. *Young Solitude* is a coming-of-age film on the words exchanged between young people aged seventeen who are learning to look at each other, to listen to each other, to deal with each other's entangled stories. The filmmaker only gave them some key words, then captures the dialogues that develop in this improvised forum. In doing so, she produces a protected space-time, a temporary sense of togetherness in which everyone sheds their burden and express their desire for emancipation.

CONTACT
Anais Clanet
Wide House
+33 153950464
infos@widehouse.org
www.widehouse.org

EMMANUEL CHICON

CLAIRE SIMON

THE VILLAGE (WORK IN PROGRESS)

LE COMMERCE ET LA VERTU (WORK IN PROGRESS)

FRANCE | 180' | FRENCH

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY
Claire Simon, Julie Debiton

PHOTOGRAPHY
Claire Simon

SOUND
Virgile Van Ginneken, Piere Bompy, Arnaud Marten, Maya Rosa, Vincent Brunier, Daniel Capeille, Aurélien Py, Lona Sidi

EDITING
Luc Forveille

PRODUCTION
Rebecca Houzel (Petit à Petit Production)

Une série documentaire, un format singulier pour raconter l'aventure surprenante d'un village du Sud de la France. Pendant deux ans, Claire Simon a posé sa caméra dans la rue unique de Lussas, qui à l'instar des studios hollywoodiens regroupe tous les métiers de l'industrie du cinéma documentaire. Entourée des vignes et des arbres fruitiers, elle observe la naissance d'une coopérative de diffusion de films sur internet… Que ce soit la production de cerises, de vin ou de films documentaire, ici, on entreprend, on projette, on innove, on bâtit. Au fil des saisons, Jean-Marie, amoureux visionnaire du documentaire, Jean-Paul, maire-agriculteur, Patrice, qui a fait son « retour à la terre », Manu et Vincent qui vendent leur vin nature au Japon et toute une communauté de néo-ruraux cinéphiles se lancent toujours avec passion dans des entreprises ambitieuses, modernes et rurales… Claire Simon filme cette histoire collective, celle d'un village ancré dans notre temps, comme la concrétisation d'une douce utopie. Résultat : 6 heures d'aventure humaine dont les rebondissements s'articulent en 10 épisodes.

Eine Doku-Serie, die in einem ungewöhnlichen Format von dem verblüffenden Abenteuer eines südfranzösischen Dorfes erzählt. Zwei Jahre lang filmte Claire Simon die einzige Strasse von Lussas mit ihrer Kamera, in der – wie in den grossen Hollywood-Studios – alle Berufe der Dokumentarfilmbranche vertreten sind. Umgeben von Weinbergen und Obstbäumen beobachtet sie die Entstehung einer Genossenschaft für die Verbreitung von Filmen im Internet … Ob Kirschen-, Wein- oder Dokumentarfilmproduktion, hier werden Unternehmungen auf den Weg gebracht, Ideen projiziert, Neuerungen eingeführt und Neues geschaffen. Im Laufe der Jahreszeiten wagen Jean-Marie, ein visionärerer Dokumentarfilm-Liebhaber, Jean-Paul, Bürgermeister und Landwirt, Patrice, der «zur Erde zurückkehrt» ist, Manu und Vincent, die ihren Bio-Wein in Japan verkaufen, und eine ganze Gemeinschaft aufs Land gezogener Kinogänger mit viel Leidenschaft ehrgeizige, moderne und ländliche Projekte. Claire Simon filmt diese gemeinsame Geschichte eines in unserer Zeit verwurzelten Dorfes, wie die Konkretisierung einer sanften Utopie. Das Ergebnis: 6 Stunden menschliches Abenteuer, dessen Wendungen den Stoff für 10 Folgen liefern.

A documentary series, a singular format to recount the surprising adventures of a village in the South of France. For two years, Claire Simon set up her camera in the only street in Lussas, which, like the Hollywood studios, brings together all the professions of the documentary film industry. Surrounded by vines and fruit trees, she observes the birth of an online film distribution cooperative… Whether they are producing cherries, wine or documentary films, here, they initiate, they project, they innovate, and they build. Over the seasons, Jean-Marie, a visionary documentary-lover, Jean-Paul, mayor-farmer, Patrice, who has gone "back to the land", Manu and Vincent who sell their natural wine to Japan and a whole community of film-loving neo-country-dwellers throw themselves passionately into ambitious, modern and rural undertakings… Claire Simon films this collective story, that of a village anchored in our time, like the fulfilment of a gentle utopia. The result is 6 hours of human adventure whose twists and turns are articulated across 10 episodes.

CONTACT
Anais Clanet
Wide House
+33 153950464
infos@widehouse.org
www.widehouse.org

ELENA LÓPEZ RIERA

ATELIER

ROBERT GREENE

ROBERT GREENE

UNE BIOGRAPHIE | EINE BIOGRAPHIE | A BIOGRAPHY

FILMOGRAPHY
2017 Bisbee'17
2016 Kate Plays Christine
2014 Actress
2011 Fake It So Real
2011 Goodbye Engineer (sf)
2010 Kati With an I
2009 Owning the Weather
2006 Ghost Towns of Arizona (sf)
2005 Sports (sf)
2004 One Dead in Ohio (sf)
2004 Six Videos About Tourism (sf)
2002 Ye Are the Light of the World (Don't Stare Into the Sun) (sf)
2001 Rehobeth Trilogy Part II (sf)

Robert Greene est né à Charlotte, en Caroline du Nord, le 25 mai 1976. Considéré comme l'un des cinéastes américains les plus influents aujourd'hui, il a obtenu une licence en communication et études cinématographiques multidisciplinaires en 2000 à l'université d'Etat de Caroline du Nord. Etudiant, il a travaillé dans le légendaire vidéo-club Kim's Video à New York. Deux ans plus tard, il a commencé à collaborer avec 4th Row Films en tant que monteur indépendant. En 2009, il a réalisé *Owning the Weather.* L'année suivante, le film qui l'a fait connaître, *Kati with an I*, a été acclamé au niveau international et récompensé dans de nombreux festivals. Grâce à un rythme de travail soutenu, il a terminé une année plus tard *Fake It So Real*, une épopée dans le monde du catch et de la classe ouvrière qui a rencontré un impressionnant succès critique. Monteur renommé, il a travaillé avec le réalisateur Alex Ross Perry sur des films tels que *Listen Up, Philip* (2014), *Queen of Earth* (2015) et *Golden Exits* (2017). Après *Fake it's So Real, Actress*, *Kate Plays Christine* et *Bisbee'17*, l'ont confirmé comme réalisateur incontournable du genre documentaire contemporain.

Robert Greene wurde am 25. Mai 1976 in Charlotte, North Carolina (USA) geboren. Er gilt als einer der einflussreichsten, heute in den USA tätigen Filmemacher. Im Jahr 2000 erhielt er an der North Carolina State University seinen Bachelor in Kommunikations- und multidisziplinären Filmwissenschaften. Während seines Studiums arbeitete er im legendären Videoverleih Kim's Video in New York. Zwei Jahre später begann er bei 4th Row Films als freiberuflicher Cutter. 2009 führte er Regie für *Owning the Weather.* Mit seinem international gelobten Film *Kati with an I*, der ein Jahr später herauskam und zu einem Festivalsliebling wurde, gelang Greene der Durchbruch. Bereits ein Jahr später kam sein der Arbeiterklasse gewidmetes Wrestling-Epos *Fake It So Real* heraus, das von der Kritik begeistert aufgenommen wurde. Als renommierter Cutter arbeitete er mit dem Regisseur Alex Ross Perry für Filme wie *Listen Up*, Philip (2014), *Queen of Earth* (2015) und *Golden Exits* (2017) zusammen. Mit seinen Folgewerken als Regisseur – *Actress*, *Kate Plays Christine* und *Bisbee'17* – etablierte sich Robert Greene endgültig als richtungweisende Figur des modernen Dokumentarfilms.

Robert Greene was born in Charlotte, North Carolina, on May 25, 1976. Considered one of the most influential filmmakers working in the United States today, he got his bachelor's degree from North Carolina State University in 2000, majoring in Communication and Multidisciplinary Film Studies. While studying, he worked at Kim's, Video, NYC legendary video store. Two years later he began working at 4th Row Films as a freelance editor. In 2009 he directed *Owning the Weather. Kati with an I*, his breakthrough film, was released to international praise a year later and became a festival favourite. Working at a sustained speed, he completed a year later *Fake It So Real*, his working-class wrestling epic that was received by rapturous critical acclaim. Renowned editor, he has worked with director Alex Ross Perry on films such as *Listen Up*, *Philip* (2014), *Queen of Earth* (2015) and *Golden Exits* (2017). His following films as a director, *Actress*, *Kate Plays Christine*, and *Bisbee'17* have established definitely Robert Greene's name as one of the key figures of contemporary documentary filmmaking.

REDÉFINIR LE RÉEL : LE CINÉMA DE LA COMPLEXITÉ DE ROBERT GREENE

Le travail de Robert Greene est sûrement l'une des choses les plus significatives qui soient arrivées au cinéma américain des années 2000 et l'une des rares tentatives de redéfinition du statut de l'image et de la place que les films peuvent encore occuper dans la bataille des idées.
A la différence des films s'inscrivant dans la tradition du cinéma militant et du cinéma direct où le cinéaste cherche à s'effacer, les films de Greene laissent transparaître la présence d'un regard derrière la caméra, capable de déconstruire et de réassembler la réalité, et ce, dès ses premiers travaux : des courts-métrages qui refondent librement l'approche expérimentale et multimédia du nouveau cinéma américain des années 1960. D'un autre côté, Greene s'est écarté de la tradition du cinéma à la première personne, initié par Jonas Mekas et ensuite développé par Ross McElwee, mais aussi Michael Moore. Robert Greene ne met ni la personnalité ni la voix de l'auteur au premier plan, mais s'attache à reformuler la façon dont on filme habituellement la réalité. Il parvient à réinventer ainsi le réel en proposant une hybridation des possibilités offertes par le langage de la tradition cinématographique.
On considère (encore) souvent à tort que le genre documentaire ne relève pas du cinéma. C'est pourquoi, en dehors des circuits spécialisés et à l'exception d'un groupe restreint de personnalités connues, il est toujours difficile aujourd'hui de parler de tradition cinéphile pour le genre documentaire. Mais en tant que grand cinéphile, depuis *Owning the Weather* (2009), Robert Greene a au contraire proposé un renversement audacieux et intéressant qui traduit également une prise de position politique claire vis-à-vis des possibilités qu'offre le cinéma documentaire. Greene n'envisage pas le genre documentaire indépendamment du reste du cinéma. Cette approche n'est pas partagée par la majorité des réalisateurs, pas même les plus intéressants, qui continuent à faire des documentaires comme s'ils appartenaient à ce qu'Eyal Sivan a défini, en connaissance de cause, comme le « culte laïque » du cinéma.
Robert Greene porte un regard complexe sur les matériaux de la réalité. Pour lui, ce qu'on appelle le « cinéma grand public » est un laboratoire à ciel ouvert de formes et de possibilités, un endroit où la mémoire des images travaille sans répit sur les diverses manières de représenter le monde.
Le saut quantique effectué avec *Kati with an I* (2010), certainement l'un des documentaires américains les plus surprenants au tournant de la décennie, met parfaitement en valeur les stratégies qui caractérisent le travail de Robert Greene. En suivant sa demi-sœur Kati pendant trois jours, il s'affranchit à la fois des tactiques de pistage et d'approches sociologiques frontales, et adopte un registre épique. Dans cette histoire, les frontières entre réalité et choix formels sont si fines qu'elles semblent disparaître. Reste l'évidence d'une image dont la vérité est ontologiquement différente d'une supposée vérité politique ou sociologique, car elle n'est pertinente que dans le cadre du travail nécessaire à la révéler. Une telle vérité n'est pas un détour formaliste, mais le résultat d'une interaction puissante entre un corpus composé de matériaux tirés de la réalité et le processus de réalisation d'un film qui doit toujours être vérifié en pratique, de manière nécessairement incertaine selon Alberto Grifi. *Kati with an I* évoque une Amérique ancrée dans une mémoire dans laquelle John Steinbeck, *Badlands* (1973) de Terence Malick mais aussi *Days of Heaven* (1978) contribuent à transformer un territoire politique et sentimental en images fraîches et inédites par le biais d'un film. C'est en fait différents fils conducteurs de l'histoire des Etats-Unis, oubliés par

FAKE IT SO REAL

KATE PLAYS CHRISTINE

le cinéma et la télévision, que l'on voit s'entremêler dans le cinéma de Greene.
Pour comprendre la stratégie qui sous-tend son travail, il peut être utile d'analyser les articulations les plus expérimentales du cinéma de Steven Soderbergh. Là où Soderbergh pousse à l'extrême son effort de rendre la fiction irréelle, comme dans *Full Frontal* (2002), *Bubble* (2005) ou *The Girlfriend Experience* (2009), en compromettant son effet de transparence, Greene prend le chemin opposé. Conscient que la réalité est un ensemble complexe de signes, de langages et de motivations, il souligne toujours dans ses films les instants où les images coagulent, presque spontanément, et donnent vie à un récit cinématographique. Cet équilibre rend le cinéma de Robert Greene extrêmement intéressant et novateur, en le plaçant à l'opposé de la tentative radicale, comme dans *Ocean's Twelve* toujours de Steven Soderbergh, de dé-réalisation de la fiction hollywoodienne. Alors que Soderbergh recherche toujours la fracture dans l'image pour mieux se concentrer sur ses compossantes, Greene semble exploiter le processus inverse : il montre la danse des molécules constitutives de la réalité comme si on l'observait avec un microscope et joue invariablement avec la tentation, constamment attirante et érotique, du changement d'état qui s'opère au moment où un récit prend forme à partir de la réalité, juste avant l'apparition d'une histoire.

> « Repenser la réalisation de films documentaires à la lumière d'une pratique qui embrasse la contamination et l'hybridation, et qui refuse d'être confinée au simple formalisme. »

Ce processus est encore davantage évident dans *Fake It So Real* (2011). Dans ce film, Greene fait s'entrecroiser deux puissants motifs narratifs de l'Amérique : le catch, qui tire ses origines des attractions des foires du XX[e] siècle, et la classe ouvrière provinciale (ou ce qu'il en reste). Selon Roland Barthes, le catch n'est pas un sport mais « un spectacle excessif »[1]. Les catcheurs du film de Greene, qui voyagent à travers l'Amérique profonde, comme les personnages de *All the Marbles* (1981), le dernier film de Robert Aldrich, se produisent dans « des salles de seconde zone, où le public s'accorde spontanément à la nature spectaculaire du combat »[2], écrit Roland Barthes, ou dans des centres pour anciens combattants. La signification profonde du récit mythologique évoquée par Barthes apparaît dans le travail de Greene comme une tentative de refondation de la communauté à partir d'un récit collectif et participatif. En d'autres termes, l'histoire s'incarne sur le ring, dont les limites ont été abolies, et trouve un écho dans le regard du public et dans le processus de création cinématographique. Cette oscillation entre les frontières intérieures et extérieures de la narration, qui se reflète également dans les histoires auxquelles les catcheurs donnent vie, est représentée de façon vertigineuse dans son film suivant : *Actress* (2014). Dans ce film, où l'on suit Brandy Burre, une actrice notamment connue pour avoir joué Theresa D'Agostino dans la série télévisée *The Wire* (2002-2008), Greene crée un court-circuit inattendu aux allures d'un mélodrame féministe de Douglas Sirk par le biais d'une approche stylistique qui s'apparente à celle de Soderbergh. Greene compose une sorte de documentaire fantastique impossible. Il donne corps aux démons de Brandy en les associant à sa vie de famille qui est en train de s'effondrer. Pour Greene, le documentaire est une possibilité de forme narrative, et non une limite formelle. Son travail avec Sean Price Williams, son directeur de la photographie, (probablement l'un des plus intéressants actuellement aux Etats-Unis) rappelle des collaborations légendaires du cinéma et permet à Greene de créer un espace où le cinéma génère un champ des possibles. Il ne s'agit plus de la simple évidence de l'observation et de l'enregistrement, mais le résultat d'un processus et d'une interaction complexe. Le processus de superposition progressive devient plus évident dans *Kate Plays Christine* (2016), dans lequel Greene parvient à créer le vertige d'une perception de l'image qui rappelle *Images* de Robert Altman (1972). Le jeu de miroirs entre l'image et sa représentation et la mise en abîme de la reconstitution et du jeu de l'acteur sollicitent le regard du spectateur et l'obligent à se positionner par rapport à l'image. Dans le sillage direct de la célèbre affirmation de Jean Cocteau qui postule que le cinéma, c'est la mort au travail, Greene dissèque la fabrication de l'image en documentant une mort inhérente à la contemplation et au désir du spectateur.
La superposition des deux images, des deux anatomies, l'une faisant écho à l'autre, constitue la stratégie de base mise en œuvre par Greene dans *Bisbee '17* (2018), son dernier film. Celui-ci joue intentionnellement avec les figures stylistiques du western en s'intéressant à un fait historique terrifiant qui a eu lieu en 1917 à Bisbee, ville minière située à quelques kilomètres de la légendaire Tombstone, presque à la frontière entre l'Arizona et le Mexique (déjà évoquée par le réalisateur dans le court-métrage intense et incisif *Ghost Towns of Arizona*, 2006). L'histoire de 1200 travailleurs migrants déportés dans des wagons à bestiaux et abandonnés à leur mort certaine dans le désert permet à Greene de développer un récit complexe à plusieurs niveaux où se déploient des processus de contamination qui rappellent les expérimentations littéraires de John Dos Passos et William Faulkner. Ces stratégies de contamination, qui ne se limitent pas à de simples juxtapositions du documentaire et de la fiction (avec un plaisir non dissimulé, Greene cite *Heaven's Gate* [1980] de Michael Cimino), créent un espace social fantastique : un documentaire sur la mémoire réprimée du racisme et de la violence. Toutefois, le contexte de l'élection de Trump à la Maison-Blanche donne à ce film une dimension encore plus inquiétante. Cette capacité que possède Greene à associer des images et des situations distantes dérive sûrement de son expérience en tant que monteur. Il a notamment travaillé pour Alex Ross Perry, sans parler du remarquable *Approaching the Elephant* (2014) réalisé par Amanda Wilder.
Le cinéma de Robert Greene offre la possibilité de repenser la réalisation de films documentaires à la lumière d'une pratique qui embrasse la contamination et l'hybridation, et qui refuse d'être confinée au simple formalisme en renvoyant, avec sagacité et grande précision (que l'on qualifiera justement de «documentaire»), à l'image d'un moment de l'histoire que les Etats-Unis sont en train de vivre. En effet, pour citer John Dos Passos, «l'Amérique était hybride». Et Robert Greene, avec ses documentaires qui remettent en question les acquisitions et les lieux communs de ce que le «documentaire» devrait être, réussit à donner à ce genre un sens plus profond qui, nous en sommes convaincus, aura une grande influence sur le cinéma du réel aux Etats-Unis et ailleurs dans le monde.

1 *Roland Barthes, «Le monde où l'on catche», in. Mythologies, Paris : Seuil, p. 13*

2 *Ibid., p.13.*

DAS REALE NEU DEFINIEREN: ROBERT GREENES KINO DER KOMPLEXITÄT

ACTRESS

Robert Greenes Werke zählen zu den wenigen wirklich bedeutenden Ereignissen, die das US-amerikanische Kino der Nullerjahre erleben durfte, und sind einer der sehr seltenen Versuche, den Status des Bildes und den Platz, den das Filmschaffen im Krieg der Ideen noch einnehmen kann, neu zu definieren.

Im Hinblick auf die Tradition des militanten Films und des ‚Direct Cinema', in der die Figur des Filmemachers zu verschwinden versucht, sickert bereits in Greenes Frühwerken – besonders in seinen Kurzfilmen, die sehr frei den experimentellen und multimedialen Ansatz des New American Cinema der Sechzigerjahre aufgreifen und neu verarbeiten – der Eindruck durch, dass sich hinter der Kamera ein Blick befindet, der fähig ist, die Realität zu dekonstruieren und neu zusammenzusetzen. Andererseits schert Greene aus der Tradition des von Jonas Mekas initiierten und von Ross McElwee oder auch Michael Moore fortgeführten Ich-Erzähler-Kinos aus. Greene stellt weder die Persönlichkeit, noch die Stimme des Autors in den Vordergrund, er gestaltet den formalen Umgang mit der Realität neu. Eine solche Neuerfindung des Wirklichen gelingt, indem die Herausforderung angenommen wird, die aus der Hybridisierung der Möglichkeiten entsteht, die die Sprache der filmischen Tradition bietet.

Der Dokumentarfilm wird fälschlicherweise (immer noch) als nicht-cineastische Ausdrucksform wahrgenommen. Darum ist es bis heute, abgesehen von einigen Spezialisten und einer Handvoll bekannter Namen, mit einer Tradition der Doku-Cineastik nicht weit her. Robert Greene hingegen, der die Cineastik seit *Owning the weather* (2009) nährt, hat eine kühne und interessante Umkehrung der Positionen eingeführt, die in Bezug auf die Möglichkeiten des Dokumentarfilms auch einen eindeutig politischen Aspekt birgt. Greene denkt den Dokumentarfilm nicht als vom restlichen Filmschaffen getrennt. Diese Einstellung wird jedoch selbst bei den interessantesten Regisseuren vergeblich gesucht, die weiter Dokumentarfilme drehen, als gehörten sie zu dem, was Eyal Sivan geistreich als «Laienkult» des Kinos bezeichnete.

Greene unterzieht das Material der Realität einer kritischen Betrachtung. Für ihn ist das sogenannte Mainstream-Kino ein offenes Laboratorium der Formen und Möglichkeiten, ein Ort, an dem das Bildergedächtnis unablässig weiter an den möglichen Darstellungen der Welt arbeitet.

Der mit *Kati with an I* (2010), einem der vielleicht erstaunlichsten US-Dokumentarfilme des angehenden Jahrzehnts, erfolgte Quantensprung untermalt eindrucksvoll die von Greene verfolgte Strategie. Greene, der drei Tage lang seiner Halbschwester Kati folgte und sowohl auf die Schatten-Taktik als auch den frontalen soziologischen Ansatz verzichtete, wählte stattdessen das narrative Register. In dieser Geschichte verschwimmen die Grenzen zwischen Realität und formalen Entscheidungen so sehr, dass sie sich fast auflösen. Was bleibt ist die Evidenz eines Bildes, dessen Wahrheit sich ontologisch von einer angenommenen politischen oder soziologischen Wahrheit insofern unterscheidet, als sie nur für die zu seiner Entstehung nötige Arbeit relevant ist. Eine solche Wahrheit ist kein formalistischer Umweg, sondern das Ergebnis einer starken Wechselwirkung zwischen einem aus dem Material der Realität gemachten Körper und dem Prozess des Filmemachens, der stets seine praktische, aber laut Alberto Grifi notwendigerweise ungewisse Verifizierung finden muss. *Kati with an I* lässt ein in einer Erinnerung verankertes Amerika entstehen, in dem John Steinbeck, Terrence Malicks *Badlands – Zerschossene Träume* (1973) und auch *In der Glut des Südens* (1978) Zeichen sind, die zur Bildung eines politischen und emotionalen Territoriums beitragen, das filmisch zu frischen, noch nie gesehenen Bildern verarbeitet wird. Greenes Kino verknüpft die von Film und Fernsehen gleichermassen vergessenen Stränge der Geschichte der Vereinigten Staaten.

Zur Erfassung von Greenes Arbeitsstrategie kann die Analyse der am stärksten experimentellen Ableger von Steven Soderberghs Filmen hilfreich sein. Wo Soderbergh den Spielfilm bis zur Belastungsgrenze de-realisiert – man denke an *Voll Frontal* (2002), *Bubble* (2005) oder *Girlfriend Experience* (2009) – und der Transparenz-Effekt in die Krise stürzt, schlägt Greene den entgegengesetzten Weg ein. In dem Hollywood-Spielfilmen darstellt, wie etwa mit Steven Soderberghs *Ocean's Twelve* geschehen, so interessant und innovativ. Wo Soderbergh unablässig einen Bruch im Bild sucht, um dessen Einzelteile heranzuholen, scheint Greene den gegenteiligen Prozess zu mobilisieren, um den molekularen Tanz der Bestandteile des Realen wie unter einem Mikroskop und die beständig durchscheinende, erotische Versuchung eines Zustandsübergangs zu zeigen – die Welt, die zum Geschichtenerzählen wird, kurz bevor die Geschichte ihren Lauf nimmt.

> « Das Drehen eines Dokumentarfilms im Licht einer zutiefst hybriden, kontaminierten Vorgehensweise neu zu betrachten, die nicht auf blossen Formalismus beschränkt ist. »

Bewusstsein, dass die Realität ein komplexes Zusammenspiel von Zeichen, Sprachen und Beweggründen ist, hebt er in seinen Filmen stets jene Punkte hervor, an denen die Bilder beinahe spontan koagulieren und die eine gefilmte Geschichte lebendig machen. Dieses Gleichgewicht macht Robert Greenes Kino, das sich selbst als das Gegenteil eines radikalen Versuchs der De-Realisierung von

Noch deutlicher wird dieser Prozess in *Fake It So Real* (2011). Hier lässt Greene zwei markante Motive der amerikanischen Erzählkunst zusammenlaufen: Wrestling, das seinen Ursprung auf den Jahrmärkten des frühen 20. Jahrhunderts hat, und die Arbeiterklasse aus der Provinz. Laut Roland Barthes ist Wrestling kein Sport, sondern «ein Schauspiel des Exzesses»[1]. Die Wrestler, die in Greenes Film wie in Robert Aldrichs letztem Film *All the Marbles* (1981) die amerikanische Provinz bereisen, stellen sich, wie Barthes schrieb, in «zweitklassigen Hallen, in denen sich das Publikum spontan dem Spektakulären des Wettkampfs anpasst»[2] oder in Kriegsveteranenzentren zur Schau. Die tiefere Bedeutung des von Barthes angesprochenen mythologischen Narrativs tritt in Greenes Werk als Versuch zu Tage, ausgehend von einem partizipativen, kollektiven Erzählen eine Gemeinschaft neu zu begründen. Anders ausgedrückt spielt sich die Geschichte in einem Ring ohne Seile ab und wiederholt sich im Blick des Publikums und dem Film bei dessen Entstehung. Dieser Wechsel zwischen dem Innen und Aussen der Grenzen des Erzählens, der sich auch in den von den Wrestlern gespielten Geschichten widerspiegelt, findet seinen schwindelerregenden Ausdruck im Folgewerk *Actress* (2014). Mit diesem Film, in dem die vor allem für die Rolle der Theresa D'Agostino in der Fernsehserie *The Wire* (2002-2008) bekannte Schauspielerin Brandy Burre im Mittelpunkt steht, lässt Greene einen ungewöhnlichen Kurzschluss entstehen, der anhand eines stilisierenden, Soderbergh nahen Ansatzes Douglas Sirks feministisches Melodrama in Erinnerung ruft. Greene setzt eine Art fantastischen, unwahrscheinlichen Dokumentarfilm zusammen, der Brandys Dämonen Substanz gibt und sie mit ihrem zusammenbrechenden Familienleben verknüpft. Für Greene stellt der Dokumentarfilm eine Möglichkeit des Geschichtenerzählens dar, keine formale Grenze. Dank der Zusammenarbeit mit seinem Kameramann Sean Price Williams (vermutlich einer der interessantesten, die derzeit in den USA tätig sind), die an legendäre Kooperationen erinnert, lässt Greene dort Räume entstehen, wo das Kino Möglichkeiten entstehen lässt. Es geht nicht mehr nur um das selbstverständliche Beobachten und Aufzeichnen, sondern um das Zeichen eines Prozesses und komplexe Interaktion. Der Vorgang der schrittweisen Überlagerung wird noch deutlicher mit *Kate Plays Christine* (2016), in dem es Greene gelingt, hinsichtlich des Bildes, das Robert Altmans *Spiegelbilder* (1972) in Erinnerung ruft, ein Vertigo der Wahrnehmungen entstehen zu lassen. Als Spiegelspiel zwischen Bild und Darstellung, Mise en abyme des Nachspielens und der schauspielerischen Arbeit, fordert der Film den Blick des Zuschauers heraus, der zum Bild Stellung beziehen muss. Indem Greene unumwunden Jean Cocteaus bekannte Aussage aufgreift, Kino sei der Tod bei der Verrichtung seiner

KATI WITH AN I

Arbeit, legt er die Herstellung des Bildes als Dokumentation eines Todes dar, der dem Blick und der Sehnsucht der Zuschauer innewohnt.
Die Überlagerung der beiden Körper, der beiden widerhallenden Bilder, ist die grundsätzliche Strategie, die Greene in seinem neuesten Werk *Bisbee '17* (2018) anwendet. Der Film, der von einem grauenvollen Vorfall handelt, der sich 1917 in der nur wenige Kilometer vom legendären Tombstone entfernten Bergbaustadt Bisbee nahe der Grenze zwischen Arizona und Mexiko ereignete (und vom Regisseur bereits in seinem eindringlichen Kurzfilm *Ghost Towns of Arizona* (2006) behandelt wurde), zieht bewusst die stilistischen Merkmale des Westerns heran. Greene nutzt die Geschichte von 1.200 Wanderarbeitern, die in Viehwägen deportiert und in der Wüste ihrem Schicksal überlassen wurden, dazu, eine vielschichtige, komplexe Schilderung auszurollen, die an literarische Experimente von John Dos Passos und William Faulkner erinnernde Kontaminationsprozesse birgt. Über diese Kontaminationsstrategie, die nicht auf die blosse Nebeneinanderstellung von Doku und Spielfilm beschränkt ist (Greene zitiert mit unverhohlener Freude Michael Ciminos *Heaven's Gate*, 1980), erschafft er einen fantastischen sozialen Raum: einen Dokumentarfilm über die unterdrückte Erinnerung an Rassismus und Gewalt. Dass ausgerechnet Trumps Wahl ins Weisse Haus den Hintergrund bildet, verstärkt die verstörende Wirkung noch. Greenes kombinatorische Fähigkeiten, etwa die Betrachtung scheinbar weit voneinander entfernter Bilder und Situationen, dürften mit seinem anderen Job als Cutter zu tun haben (wie seine Arbeit für Alex Ross Perry beweist, ganz zu schweigen von dem bemerkenswerten Werk *Approaching the Elephant* [2014] der Regisseurin Amanda Wilder).
In Robert Greenes Kino bietet sich uns die Möglichkeit, das Drehen eines Dokumentarfilms im Licht einer zutiefst hybriden, kontaminierten Vorgehensweise neu zu betrachten, die nicht auf blossen Formalismus beschränkt ist, sondern sich präzise und scharfsinnig auf das (tatsächlich auch von höchster, dokumentarischer' Präzision geprägte) Bild des Augenblicks der Geschichte bezieht, den die Vereinigten Staaten durchleben. Um John Dos Passos zu zitieren: „Amerika war hybrid." Und Robert Greene, der mit seinen Dokumentarfilmen die etablierten Annahmen und landläufigen Gemeinplätze dessen herausfordert, was ein Dokumentarfilm sein sollte, ist es gelungen, uns durch seine Arbeit den tieferen Sinn der Doku zu vermitteln, was unserer Meinung nach den Dokumentarfilm in den USA und anderenorts stark beeinflussen wird.

1 *Roland Barthes, "The World of Wrestling." Mythologies (New York: Hill and Wang, 1972), 15.*

2 *Ibid, 19.*

REDEFINING THE REAL: ROBERT GREENE'S CINEMA OF COMPLEXITY

The work of Robert Greene is likely to be one of the few really significant things that happened to the American cinema of the noughties, and one of the very few attempts to redefine the status of the image as well as the place that film can still occupy in the war of ideas.
With regard to the traditions of militant and direct cinema, where the film-maker figure tries to disappear, the feeling that behind the camera of Greene's films there is a gaze capable of deconstructing and reassembling reality transpires even from his earliest works, i.e. shorts freely reprocessing the experimental and multimedia approach of the New American Cinema of the sixties. On the other hand, Greene has swerved away from the tradition of first-person cinema, the one initiated by Jonas Mekas and pursued by Ross McElwee, but also Michael Moore. Greene does not put the personality and voice of the author to the fore, but reformulates the formal approach to reality. Such reinvention of the real is achieved by accepting the challenge represented by the hybridation of the possibilities that the language of cinematic tradition offers.
Erroneously, documentary is (still...) imagined as an uncinephiliac locus. For this reason, outside of specialist circuits and with the exception of a bunch of well-known names, a tradition of documentary cinephilia is still struggling today.
On the contrary, as someone who was and is affected by cinephilia, ever since *Owning the Weather* (2009) Robert Greene has implemented an audacious and interesting reversal of positions that is also a clear political stance with respect to the possibilities of documentary cinema. Greene does not think documentary as separated from the rest of cinema, an attitude still to be found even in the most interesting film directors, who continue to make documentaries as if belonging in that which Eyal Sivan wittingly defined "the laic cult" of cinema.
Greene casts a complex gaze onto the materials of reality. For him, so-called mainstream cinema is an open laboratory of forms and possibilities, a place where the memory of images keeps relentlessly on working on the possibility of depicting the world.
The quantum leap taken with *Kati with an I* (2010), possibly the most surprising documentary from the US at the turn of the decade, highlights Greene's strategies perfectly. Following his half-sister Kati for three days, Greene gives up both shadowing tactic and sociological frontal approach, while adopting an epic register. In this story, the boundaries of reality and formal choosing get as thin as to almost disappear. What remains is the evidence of an image whose truth is ontologically different from a supposed political or sociological truth, in that it is only relevant to the work needed to realize it. Such truth is not a formalist detour, but the result of a strong interaction between a body made of the materials from reality and the process of film making, that must always find its practical verification – a necessarily uncertain one, according to Alberto Grifi. *Kati with an I* evokes an America anchored in a memory in which John Steinbeck, Terrence Malick's *Badlands* (1973), but also *Days of Heaven* (1978) are signs that contribute to a political and sentimental territory processed by film into fresh, never-seen images. The cinema of Greene actually knots together the threads of the United States' story, forgotten by both film and TV.
To comprehend Greene's operative strategy, analysing the most experimental articulations of Steven Soderbergh's cinema may be helpful. Where Soderbergh de-realizes fiction – think of *Full Frontal* (2002), *Bubble* (2005), or *The Girlfriend Experience* (2009) – up to the breaking point, throwing its transparency into crisis, Greene goes in the opposite direction. Being aware that reality is a

OWNING THE WEATHER

ACTRESS

complex set of signs, languages, and motivations, in his films he always underscores the points in which the images coagulate, almost spontaneously, and give life to a cinematic story. This balance makes the cinema of Robert Greene extremely interesting and innovative, presenting itself as the opposite of a radical attempt, such as Steven Soderbergh's *Ocean's Twelve*, to de-realize the Hollywood fiction. Whereas Soderbergh is always looking for a fracture in the image in order to focus on its components, Greene seems to activate the opposite process: to show the molecular dance of the constituents of the real as if from a microscope as well as the constantly alluring, erotic temptation of a transition of state – the world that becomes storytelling an instant before the story unfolds.

This process is even more evident in *Fake It So Real* (2011). Here, Greene has intertwined two powerful motifs of American storytelling, i.e. wrestling, that comes from the attractions of early 20th-century fairs, and the provincial working class (or what is left of it). According to Roland Barthes, wresting is not a sport but "a spectacle of excess" [1]. The fighters in Greene's film, who travel across the American province like the characters in *All the Marbles* (1981), Robert Aldrich's last film, exhibit themselves in "second-rate halls where the public spontaneously attunes itself to the spectacular nature of the contest" [2] according to Barthes, or in veterans' centres. The deeper meaning of mythological narrative discussed by Barthes manifests itself in Greene's work as an attempt to re-found a community departing from participatory, collective storytelling. In other words, the story is staged in the ring, whose borders have been abolished, and replicates in the gaze of the audience and the cinema in its making. This oscillating between inside and outside of the boundaries of storytelling, also reflected in the narratives played out by the wrestlers, finds a vertiginous representation in the following *Actress* (2014). With this film centred on Brandy Burre, an actress known especially for playing Theresa D'Agostino in the TV series *The Wire* (2002-2008), Greene creates an unusual short-circuit evoking Douglas Sirk's feminist melodrama by way of a stylising approach reminiscent of Soderbergh. Greene puts together a sort of fantastic, impossible documentary giving substance to Brandy's demons and linking them to her family life, that is actually breaking down. For Greene, the documentary is a possibility of storytelling and not a formal limit. Thanks to his collaboration with Sean Price Williams, his DOP (probably one of the most interesting currently active in the US) – a work relationship that evokes legendary collaborations – Greene creates space where cinema generates possibilities. It is no longer about the mere given of observing and recording but the sign of a process and complex interaction. The process of progressive overlapping becomes even more evident with *Kate Plays Christine* (2016), in which Greene manages to create a vertigo of perception with regard to the image that recalls Robert Altman's *Images* (1972). Game of mirrors between image and representation, mise-en-abyme of re-enactment and actors' work, it elicits the gaze of the viewer, who has to take a stance towards the image. Taking straightforwardly on the idea of the cinema as death at work, Jean Cocteau's well-known statement, Greene unravels the making of the image as documentary of a death inherent to the gaze and desire of the audience.

Overlapping the two images, the two bodies, one echoing another, is basically the strategy that Greene implements in *Bisbee '17* (2018), his latest work. Revolving around a horrible news story that took place in 1917 in Bisbee, a mining town a few miles away from the legendary Tombstone, almost at the frontier between Arizona and Mexico (already evoked by the film director in the vividly incisive short *Ghost Towns of Arizona*, 2006), the film wittingly plays with the stylistic features of the western. The story of 1,200 migrant workers deported on cattle cars and left to die in the desert allows Greene playing out a multi-layered, complex narrative that features processes of contamination reminiscent of the literary experiments conducted by John Dos Passos and William Faulkner. By way of the contamination strategies, not confined to mere juxtaposition of documentary and fiction (with unconcealed pleasure, Greene cites Michael Cimino's *Heaven's Gate*, 1980), he creates a fantastic social space: a documentary on the big repressed memory of racism and violence. However, this is set in the space of the election of Trump at the White House, something that provides the film with even more disturbing echoes. Greene's combinatorial abilities, i.e. to contemplate apparently distant images and situations, is likely to derive from his other job as film editor (as is proved by his work for Alex Ross Perry, not to mention the remarkable *Approaching the Elephant* [2014] directed by Amanda Wilder).

In the cinema of Robert Greene, we find the possibility of re-thinking documentary film-making in light of a genuinely hybrid, contaminated practice that is not confined to mere formalism but refers to the image (of 'documentary' precision indeed) of the moment in history that the United States of America are living with great precision and acumen. Because, quoting John Dos Passos, "America was hybrid." And Robert Greene, with his documentaries that challenge the acquisitions and commonplaces regarding what the "documentary" should be, has managed to present us with its deeper sense by means of his work, which we are convinced will strongly influence the cinema of the real in the US and elsewhere.

« The possibility of re-thinking documentary film-making in light of a genuinely hybrid, contaminated practice that is not confined to mere formalism. »

1 *Roland Barthes, "The World of Wrestling." Mythologies (New York: Hill and Wang, 1972), 15.*

2 *Ibid, 19.*

NON-FICTION CINÉMATOGRAPHIQUE À L'ÈRE DE LA POST-VÉRITÉ

UN ESSAI DE ROBERT GREENE

KATE PLAYS CHRISTINE

En 2016, le réel s'est effondré.
Les fondations malsaines de la cité lacustre, qui font l'objet d'attaques depuis si longtemps, ont fini par céder et le sanctuaire de l'expérience collective s'est abîmé au fond de l'océan. Le 22 juin, le Brexit n'était qu'une campagne électorale marginale nourrie de discours politiques biaisés. Le jour suivant, l'Europe, telle que nous la connaissions, n'était plus. Cinq mois plus tard, après une vague de 'fake news', de mensonges éhontés et de mirages politiques, les Etats-Unis ont élu le showman accompli et authentique imposteur Donald Trump. La moitié des électeurs de Trump croient qu'Hillary Clinton est impliquée dans un réseau pédophile, tandis que la moitié des électeurs de Clinton pensent que les hackers russes ont falsifié les résultats des votes pour élire le candidat moscovite de Vladimir Poutine. Les faits sont morts. Nous avons tous échoué au fond de la mer, piégés dans des conteneurs que nous avons nous-mêmes construits.
Le concept désormais omniprésent de la post-vérité n'est bien sûr pas nouveau, et l'histoire moderne du façonnement de l'image politique en est le témoin. Avant le déni de réalité de George W. Bush, John F. Kennedy s'était servi de la télévision pour devenir président, et Ronald Reagan s'était demandé, avec le succès que l'on connaît, comment un président pouvait ne pas « être un acteur ». Reagan était le produit du rêve hollywoodien, et Trump est un enfant de la télé-réalité, cette cousine acariâtre, friande de magazines people, du film documentaire. Beaucoup a été dit sur la responsabilité du journalisme d'actualité quant à la montée en puissance de Trump, mais qu'en est-il du documentaire ? JFK a été le premier sujet auquel s'est intéressé le cinéma direct, c'est vrai, et Reagan était le faire-valoir nécessaire de la performance documentaire déterminante de Michael Moore. Trump joue-t-il un rôle similaire dans la période que traverse actuellement la non-fiction cinématographique ?
Si l'essor de la télé-réalité a permis au public d'accepter la dialectique complexe entre la vérité et la fabrication qui est au cœur du documentaire, et si cette acceptation a contribué au développement de films brouillant les pistes tels que *The Act of Killing*, *The Arbor* et *Nuts!*, alors peut-on considérer que Trump est une œuvre de non-fiction hybride ? Si la culture de la post-vérité peut être comprise comme étant la revanche finale du postmodernisme, nous, les praticiens et théoriciens des glorieuses instabilités du genre documentaire, les enthousiastes qui prônent que « mille mensonges font une vérité », peut-on être responsables d'une quelconque manière des fractures que Trump a exploitées ?
Il s'agit peut-être d'un autodénigrement absurde et inutile, plus que d'une certaine surestimation de notre influence. Le documentaire, après tout, n'occupe pas une place suffisamment significative sur le marché pour peser réellement sur les mouvements de masse qui mènent à l'élection d'un président. Mais si Heidegger, Derrida, Foucault et les postmodernistes peuvent être tenus pour responsables indirects de l'avènement de Trump et de l'ère de la post-vérité, alors les réalisateurs de documentaires les moins conventionnels peuvent également l'être. La manipulation de la vérité et des mensonges est aussi, finalement, notre obsession.
La question de la « culpabilité » me touche personnellement, j'y reviendrai plus tard. Ce qui est clair, pour l'instant, c'est qu'en 2016, les réalisateurs du monde entier ont pointé du doigt, avec beaucoup d'inquiétude, ce que nos caméras faisaient justement, à l'intérieur des bulles de réalité virtuelle dans lesquelles nous nous trouvons désormais. Dans un monde où 93 millions de selfies sont pris tous les jours et dans une culture où la performance du quotidien a altéré de façon permanente le rapport des sujets aux caméras, Mehrdad Oskouei a justement filmé le moment où un groupe de jeunes détenues iraniennes s'emparent de sa perche micro pour transformer leur triste réfectoire en un studio de télé-crochet, dans son émouvant *Starless Dreams*. Dans le même temps, cette conscience exacerbée de la non-fiction a servi de base à plusieurs films, tels que *Between Fences* d'Avi Mograbi et *Hooligan Sparrow* de Nanfu Wang, alors que dans *Helmut Berger, Actor,* le réalisateur Andreas Horvath a permis à Helmut Berger d'aller grotesquement au-delà du cliché de la conscience de soi « masturbatoire ».
Les évènements diffusés en direct sur Facebook tels que le coup d'Etat en Turquie et le meurtre de Philando Castile changent la façon dont on envisage le cinéma documentaire en tant qu'interlocuteur de la réalité. Des réalisateurs tels que Roberto Minervini et des journalistes tels qu'Ezra Edelman ont donc cherché à utiliser de nouveaux supports pour produire des travaux cohérents. Minervini, dans *The Other Side* (septième sur ma liste de l'année dernière), utilise des formes et des structures fictionnelles radicalement obliques afin de refléter la dimension invisible de l'Amérique, des âmes perdues aux supporters de Trump prêts à prendre les armes. Edelman, avec sa série documentaire acclamée *O.J.: Made in America*, a mis à mal ce que Peter Watkins avait nommé la « monoforme » (par exemple, le film de 5 heures et demi d'Abbas Fahdel *Homeland: Iraq Year Zero* de l'année dernière) en proposant presque huit heures de film avec suffisamment de contexte, de personnages et d'histoire pour éclairer l'étrange réalité qui a fait d'O.J. Simpson, pourtant affranchi de son statut racial, le visage de l'agonie de l'Amérique noire. Le film d'Edelman porte essentiellement sur la fabrication de l'ère de la post-vérité.
L'objectif des réalisateurs a longtemps été de défier les édifices de la réalité, mais en 2016, avec des films comme *Under the Sun* de Vitaly Mansky, autobiographie non autorisée nord-coréenne, (ou même le méta-film majoritairement fictionnel de Nathan Silver *Actor Martinez*), tout un chacun semblait vouloir désespérément enterrer les mythes cinématographiques de l'authenticité, faisant d'une certaine manière écho au travail du grand réalisateur Abbas Kiarostami. Le message de beaucoup de films en 2016 était clair : ne croyez pas à ce que vous voyez, ou du moins, ne croyez pas que ce que vous voyez est la réalité. En se concentrant autant sur nos propres processus et subjectivités, en prenant la réflexion introspective comme point de départ plutôt que comme objectif, des travaux tels que *El viento sabe que vuelvo a casa* de José Luis Torres Leiva, *Cameraperson* de Kirsten Johnson ou mon propre film *Kate Plays Christine* ont cherché à révéler puis à narrativiser les limites humaines de la représentation de la réalité. Les méta-documentaires ne sont pas une nouveauté, mais leur soudaine omniprésence est révélatrice. Si l'histoire du cinéma documentaire peut être vue comme une longue quête chimérique visant à correctement représenter la Vérité à l'écran, beaucoup des productions de 2016 ont suggéré que ce jeu était terminé et que la partie avait finalement été perdue. Pour beaucoup, l'ère du documentaire post-vérité est avérée.
Ceci nous ramène à la question de la responsabilité : à force d'égratigner la réalité, avons-nous contribué à faire apparaître des trous béants ? Nous, documentaristes audacieux, qui explorons toujours de nouvelles manières de remettre en question les hypothèses fondamentales de la vérité, sommes-nous semblables aux Républicains qui utilisent aujourd'hui l'expression « fake news » pour jeter le doute sur des faits établis, vérifiables et objectifs ? Certains spectateurs de *Kate Plays Christine* semblent le penser. Dans sa cinglante critique de novembre 2016 parue dans *Sight and Sound*, Erika Balsom présenta le film comme étant un « abus de confiance », bien qu'elle parlait davantage de la réalisation que des idées. Elle affirma tout de même:

Après un été où Donald Trump et Nigel Farage ont inauguré l'ère de la politique post-vérité des deux côtés de l'Atlantique, est-il toujours nécessaire ou cohérent de la part des réalisateurs qui exploitent le frisson du réel d'insister sur le fait que l'on ne peut pas croire ce que l'on voit ?

Dans le même temps, sur le blog *It's Just Movies*, Bev Questad a formulé la même idée en des termes encore plus sévères :

Arrête ton cirque, Robert Greene… Les journaux de toutes les principales chaînes américaines prennent leurs opinions pour des informations au lieu de rapporter objectivement les faits, comme si le spectateur ne pouvait plus analyser lui-même les évènements et les faits. J'en ai ma claque de la subjectivité. Je veux la vérité concrète, à la Cronkite (journaliste américain, NDLR).

Ces critiques m'atteignent en plein cœur. Mes films et le travail des

KATI WITH AN I

réalisateurs que j'admire et soutiens contribuent-ils à l'érosion dangereuse d'une société fondée sur les faits ? Sans faits, les mensonges peuvent être relativisés et le fascisme banalisé. Sans une compréhension collective élémentaire de faits admis de tous, le pouvoir ne peut plus être contesté et l'un des objectifs premiers de l'art est fatalement neutralisé. Bien sûr, la vérité « à la Cronkite » est un mythe, mais je comprends la frustration de Questad, compte tenu du paysage médiatique actuel. Erika Balsom aurait-elle raison d'affirmer que « le plus grand des plaisirs [d'un docufiction] est de savourer la contamination afin de retrouver la vérité, et non d'éradiquer sa possibilité » ?
Ces questions me hantent et doivent hanter tous les réalisateurs qui travaillent avec le « frisson du réel », alors que nous avançons dans cette période trouble. Ces incertitudes sur la réalité sont, bien sûr, inévitables dans le genre documentaire, et la seule façon de s'en sortir est de travailler avec les instabilités enthousiasmantes de la forme. Je demeure fermement sceptique quant à l'hypothèse selon laquelle le documentaire est mieux placé que toute autre forme d'art pour représenter la réalité. Nous ne possédons aucune clé spéciale permettant de déverrouiller le réel. Cela ne veut pas dire que je glorifie les « fake news ». La Vérité, avec son nécessaire V majuscule, doit évidemment rester l'objectif, même si les documentaristes, en faisant apparaître des choses qui autrement seraient inconnaissables, ne peuvent qu'en révéler les marges.
Dans cette ère des selfies, de la crise du journalisme, de l'omniprésence des caméras et de la conscience exacerbée, la réflexion introspective est un point de départ tout simplement nécessaire. Notre travail est d'explorer ces questions avec honnêteté, de travailler rigoureusement avec notre encombrant matériel et d'ouvrir de nouvelles voies de la perception. C'est là l'objectif le plus noble du cinéma documentaire que de fournir des expériences qui aident les spectateurs à penser et à décoder les manipulations médiatiques qui ont contribué à donner naissance à nos irréalités, tous les jours plus dissonantes et dangereuses. Pour paraphraser mon ami Dylan Redford, également réalisateur, qui m'a écrit après avoir lu un premier jet de ce texte : le problème, c'est quand les spectateurs se sentent piégés. Laisser planer le doute enrichit, tandis que la supercherie aliène. Les réalisateurs doivent trouver des outils pour communiquer la multiplicité de la vérité et enclencher une réflexion. C'était mon but avec *Kate Plays Christine*. La supercherie appauvrit, le scepticisme donne du pouvoir.
Nous devons accepter de se poser les questions que notre travail induit, et beaucoup de grands réalisateurs l'ont fait en 2016. Ce ne sera jamais facile, car l'art sert à questionner et non à répondre. Pour citer l'ouvrier d'un abattoir qui apparaît à la fin de *Dans ma tête un rond-point* de Hassen Ferhani, alors qu'il parle des titres potentiels du film dans lequel il apparaît et que vous regardez et qu'il sait que vous regardez et que vous savez qu'il sait que vous regardez :

« Nous ne mentons pas, mais nous n'avons pas découvert la vérité. »

Extrait de l'essai publié sous le titre :
The best documentaries of 2016: cinematic nonfiction in the year of nonfact.
www.bfi.org.uk/sight-sound-magazine, décembre 2016

NICHTFIKTION IM JAHR DER NICHTFAKTEN

EIN AUFSATZ VON ROBERT GREENE

2016 fiel die Realität in sich zusammen.
Die morschen, schon so lange dem schleichenden Verfall preisgegebenen Beine des Pfahlhauses knickten plötzlich wie Zahnstocher ein und unser kollektiver Schutzraum der geteilten Erfahrung stürzte in den Ozean. Am 22. Juni war der Brexit eine von politischen Verzerrungen genährte Randkampagne. Und einen Tag später war Europa, wie wir es kannten, tot. Fünf Monate später wählten die Vereinigten Staaten von Amerika auf einer Welle aus Fake News, unverfrorenen Lügen und politischen Luftspiegelungen den perfekt unaufrichtig-authentischen Performer Donald Trump. Die Hälfte von Trumps Wählern glaubte, dass Hillary Clinton tatsächlich einem Kinderschänderring angehörte, und die Hälfte von Clintons Wählern glaubte fälschlicherweise, russische Hacker hätten direkt in die Auszählungen eingegriffen, um Wladimir Putins Moskauer Kandidaten zum Sieg zu verhelfen. Fakten sind gestorben. Jetzt sind wir alle in selbstgebauten Silos auf dem Meeresgrund eingebunkert.
Das nun allgegenwärtige Konzept der «Abkehr von der Wahrheit» ist natürlich nicht neu, was auch die moderne Geschichte des politischen Image-Aufbaus zeigt. Noch vor der Realitätsfeindlichkeit eines George W. Bush setzte John F. Kennedy Fernsehbeleuchtung dazu ein, Präsident zu werden, und Ronald Reagan fragte sich bekanntermassen, wie ein Präsident «kein» Schauspieler sein kann. Reagan war der Fantasie Hollywoods entsprungen, Trump jedoch ist ein Kind des Reality-TV, jenes launischen, Regenbogenpresse-affinen Cousins des Dokumentarfilms. Es wurde viel über die Schuld gesprochen, die der Nachrichtenjournalismus am Aufstieg Trumps hat, aber wie sieht es diesbezüglich mit der Rolle der Doku-Community aus? Gewiss war JFK die erste Versuchsperson des Direct Cinema, und Reagan der notwendige Gegenpart zu Michael Moores epochemachender Doku-Performance. Unterhält Trump eine ähnliche Yin-Yang-Beziehung mit dem heutigen Zeitalter der filmischen Nichtfiktion?
Sollte der Boom des Reality-TV tatsächlich zu der Akzeptanz beigetragen haben, die die Zuschauer der komplexen Dialektik zwischen Wahrheit und Fälschung entgegenbringen, die den Kern der Doku bildet, und sollte diese Akzeptanz weiter dazu beigetragen haben, dass sich die Linien verwischende Filme wie *The Act of Killing*, *The Arbor* und *Nuts*! durchsetzen konnten, darf dann gesagt werden, dass Trump ein Werk von hybrider Nichtfiktion ist? Wenn die Kultur der Abkehr von der Wahrheit als letzte Rache der Postmoderne angesehen werden kann, könnte es dann sein, dass wir Praktiker und Theoretiker der glorreichen Instabilitäten des Dokumentarfilms – das ekstatische Lager der «tausend Lügen im Dienste der Wahrheit» – irgendwo für die Brüche verantwortlich sind, die Trump ausnutzte?
Vielleicht ist das absurder und unnötiger Selbsthass (und mehr als nur ein bisschen Selbsterhöhung). Denn letztendlich kann man dem Dokumentarfilm schwerlich einen Marktanteil nachsagen, der geeignet wäre, einen massgeblichen Einfluss auf die Art von Massenbewegungen auszuüben, die es braucht, damit Präsidenten gewählt werden. Sollten Trump und die Abkehr von der Wahrheit auch nur entfernt Heidegger, Derrida, Foucault und der Gang der Postmoderne angelastet werden können, dann gilt das möglicherweise auch für die extravaganteren Strömungen des Dokumentarfilms. Schliesslich ist das Spiel mit Wahrheit und Lüge unsere Obsession.
Die Frage des ‚Anlastens', des Vorwurfs, nehme ich sehr persönlich und werde darauf gleich noch

OWNING THE WEATHER

FAKE IT SO REAL

zurückkommen. Einstweilen steht fest: 2016 schien es Filmemachern auf der ganzen Welt ein Anliegen zu sein zu enthüllen, was genau unsere Kameras in den Blasen der virtuellen Realität taten, in denen wir uns nun befinden. In einer Welt, in der täglich 93 Millionen Selfies aufgenommen werden und eine Kultur der Alltags-Performance unseren Bezug zu Kameras für immer verändert hat, nutzte Mehrdad Oskouei die Gunst des Augenblicks und zeigt eine Szene, in der eine Gruppe inhaftierter iranischer Mädchen sich in seinem aufwühlenden Film *Starless Dreams* seine Mikrofonstange schnappt und ihren tristen Speisesaal in eine Got Talent-ähnliche Bühne verwandelt. Währenddessen gab dieses neue Über-Bewusstsein auch den Ausschlag für Werke wie Avi Mograbis *Between Fences* und Nanfu Wangs *Hooligan Sparrow*, während Regisseur Andreas Horvath es dem Subjekt Helmut Berger in *Helmut Berger, Actor* ermöglichte, sich grotesk am Klischee des ‚masturbatorischen' Selbstbewusstseins vorbeizudrängen. Mit der Übertragung von Ereignissen wie dem türkischen Staatsstreich oder dem Sterben von Philando Castile auf Facebook Live und der damit verbundenen Änderung unserer Vorstellung vom Dokumentarfilm als Gesprächspartner der Realität haben Filmemacher wie Roberto Minervini, der dem Experimentalfilm zugeordnet wird, und journalistische Filmemacher wie Ezra Edelman neue Formen gesucht, relevante Arbeiten hervorzubringen. Minervini verwendet in seinem *The Other Side* (im letzten Jahr der siebte auf meiner Liste) radikal direkte fiktionale Vorgehensweisen und Strukturen, um dem in Amerika Ungesehenen – von verlorenen Seelen bis hin zu milizbereiten Trump-Wählern – den Spiegel vorzuhalten, während Edelman mit seinem hochgelobten *O.J.: Made in America* bersten lässt, was Peter Watkins einst als «Monoform» bezeichnete (wie etwa Abbas Fahdels fünfeinhalbstündiger Film *Homeland: Iraq Year Zero* letztes Jahr), indem rund acht Stunden mit genug Kontext, Figuren und Geschichte vollgepackt werden, um klarzumachen, welche eigentümlichen Realitäten den «rasselosen» O.J. Simpson zum Gesicht der afroamerikanischen Agonie werden liessen. In Edelmans Film geht es im Wesentlichen um die Fälschung der Welt nach der Abkehr von der Wahrheit.

Die Konstrukte der Realität in Frage zu stellen war über lange Zeit ein Ziel von Filmemachern – aber mit Filmen wie Vitaly Manskys gekaperter nordkoreanischer Autobiografie *Under the Sun* (oder sogar Nathan Silvers, in weiten Teilen fiktionalem Metafilm Actor Martinez) schienen plötzlich alle geradezu verzweifelt erpicht darauf zu sein, die Authentizitätsmythen des Kinos zu Grabe zu tragen und somit in gewisser Weise die Arbeit des inzwischen verstorbenen Meisters Abbas Kiarostami nachhallen zu lassen. Die 2016 von vielen Filmen vermittelte Botschaft schien klar: Glaub nicht alles was du siehst, oder denke zumindest nicht, dass das, was du siehst, real ist. Mit einer derartigen, die eigenen Prozesse und Subjektivitäten betreffenden Obsession, und indem die Selbstreflexion anstatt zum Ziel, zum Ausgangspunkt erkoren wird, haben Filme wie José Luis Torres Leivas *El viento sabe que vuelvo a casa*, Kirsten Johnsons *Cameraperson* und mein eigener *Kate Plays Christine* versucht, in den lange besprochenen menschlichen Grenzen der Darstellung der Realität zu schwelgen und diese letztendlich zu narrativieren. Meta-Dokus sind nichts Neues, ihre plötzliche Omnipräsenz spricht aber Bände. Wo die Geschichte des Dokumentarfilms als eine lange, absurde Suche danach gesehen werden kann, wie die Wahrheit auf der Leinwand richtig dargestellt wird, lassen viele unserer Arbeiten aus 2016 darauf schliessen, dass das Spiel aus und definitiv verloren ist. Für viele steht fest, dass für den Dokumentarfilm die Ära der Abkehr von der Wahrheit angebrochen ist.

Was uns zurückbringt zu der Frage des Vorwurfs: Hat unser endloses Zerren am Pullover dabei geholfen, die hässlichsten Löcher zu machen? Sind wir abenteuerlustigen Dokumentarfilmer mit unserer penetranten Suche nach neuen Arten, grundlegende Annahmen in Bezug auf die Wahrheit in unserer Arbeit auf den Kopf zu stellen, wirklich anders als die Republikaner, die den Begriff «Fake News» nun zur Verleumdung von tatsächlichen, objektiven und ausweisbaren Fakten gebrauchen? Einige, die meinen Film *Kate Plays Christine* gesehen hatten, schienen das zu denken. In ihrer vernichtenden Rezension, die 2016 in der Novemberausgabe von Sight & Sound erschien, nannte Erika Balsom den Film einen ‚Vertrauenstrick', wenngleich ein Grossteil ihrer Kritik die Umsetzung, nicht die Ideen betraf. Dennoch hat ihr Schlag gesessen:

Ist es nach einem Sommer, in dem Donald Trump und Nigel Farange auf beiden Seiten des Atlantiks in das Zeitalter der Politik nach Abkehr von der Wahrheit hineingeführt haben, für Filmemacher, die vom Schauer der Realität abhängen, immer noch notwendig oder zwingend, mit Nachdruck darauf zu verweisen, dass wir nicht glauben können, was wir sehen?

In dem Blog It's Just Movies setzte Bev Questad noch einen drauf:

Leg dich nicht mit mir an, Robert Greene… wenn Nachrichtensprecher aller grossen amerikanischen Sender Nachrichten zu Meinungen verdrehen, anstatt zu berichten, als sei der Zuschauer nicht mehr in der Lage, Dinge aus Ereignissen und Fakten abzuleiten, habe ich Subjektivität einfach satt. Ich will die Wahrheit, wie Cronkite sie sprach.

Diese Kritiken schmetterten mich nieder. Sind meine Filme und die Werke von Filmemachern, die ich bewundere und für die ich eintreten will, ein Beitrag zur gefährlichen Erosion der faktenbasierten Gesellschaft? Ohne Fakten werden politische Lügen relativiert, und Faschismus wird normalisiert. Ohne ein kollektives, grundlegendes Verständnis von vereinbarten Fakten ist die Macht unanfechtbar und das Ziel der Kunst wird zwangsläufig neutralisiert. Natürlich ist die «Cronkite-Wahrheit» eigentlich ein Mythos, aber ich kann die von Questad ausgedrückte Frustration über unsere Medienlandschaft verstehen. Und hat Erika Balsom recht, wenn sie meine Arbeit mit den Worten «das grösste Vergnügen bereitet [Dokufiktion] mit Kontamination, um zurück zur Wahrheit zu führen und nicht, ihre Möglichkeit zu vernichten» zerreisst?

Diese Fragen verfolgen mich und sie sollten jeden Filmemacher verfolgen, der auf dem Weg nach vorne in diesen ungewissen Zeiten mit dem «Schauer der Realität» arbeiten möchte. Diese Ungewissheiten der Wahrheit sind im Dokumentarfilm natürlich unausweichlich, der einzige Weg nach vorn führt über die Arbeit mit den oft erheiternden Instabilitäten der Form. Ich bin weiter unvermindert skeptisch, ob der Dokumentarfilm bei der Darstellung der Realität mehr kann als andere Kunstformen. Wir besitzen keinen Spezialschlüssel, um die Wirklichkeit aufzuschliessen. Was nicht bedeutet, dass ich glorifizierte «Fake News» machen will. Die Wahrheit muss auch dann unbedingt das Ziel bleiben, wenn wir Dokumentarfilmer nur ihre Seitenwege enthüllen können, indem wir etwas, das ansonsten unerkennbar wäre, mit unseren Bildern und unserem Schnitt deutlich werden lassen.

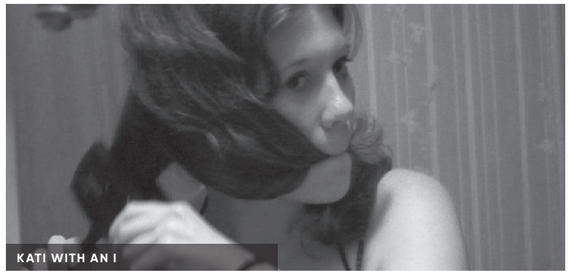
In dieser Zeit der Selfies, Krisen des Journalismus, Allgegenwärtigkeit von Kameras und des Über-Bewusstseins ist die Selbstreflexion nur ein notwendiger Ausgangspunkt. Unser Job ist es, diese Themen ehrlich zu untersuchen, mit unserem unhandlichen Material penibel genau zu arbeiten und Pfade der Wahrnehmung zu öffnen. Für das nichtfiktionale Kino gibt es kein höheres Ziel, als Erfahrungen zu ermöglichen, die den Zuschauern dabei helfen, inmitten der Medienmanipulationen, die dazu beitragen, unsere zunehmend verlogenen und immer noch gefährlicheren Unrealitäten zu formen, Denken und Fühlen zu können. Um den Filmemacher und Freund Dylan Redford zu zitieren, der mir schrieb, nachdem er einen Entwurf für diesen Text gelesen hatte, liegt das Problem darin, dass sich die Zuschauer betrogen fühlen; Zweifel zu säen bestärkt die Zuschauer, Trickserein führen zu ihrer Entfremdung. Wir Filmemacher müssen Mittel finden, die Multiplizität der Wahrheit zu vermitteln und das Denken zu aktivieren, was mit *Kate Plays Christine* mein Ziel war. Tricksereien sind billig, Skepsis ist Macht. Wir müssen uns der Fragen annehmen, die unsere komplexe Welt stellt, und 2016 war das vielen grossartigen Filmemachern bewusst. Es wird nie einfach sein. Kunst ist dazu da, zu hinterfragen, nicht zu antworten. Um einen Schlachthausarbeiter in Hassen Ferhanis *Roundabout in My Head* zu zitieren, als potenzielle Titel für den Film besprochen wurden, in dem er erscheint und den man anschaut und von dem er weiss, dass man ihn anschaut und von dem man weiss, dass er weiss, dass man ihn anschaut:

«Wir lügen nicht, aber wir stossen nicht auf die Wahrheit.»

Aus dem Aufsatz :
The best documentaries of 2016: cinematic nonfiction in the year of nonfact.
www.bfi.org.uk/sight-sound-magazine, Dezember 2016

CINEMATIC NONFICTION IN THE TIME OF NONFACT

AN ESSAY BY ROBERT GREENE



KATI WITH AN I

In 2016 reality collapsed.

The rotted legs of the stilt house, under attack for so long, finally snapped like toothpicks and our collective shelter of shared experience crashed into the ocean. On 22 June, Brexit was a fringe campaign fueled by political distortions; the next day Europe, as we knew it, was over. Five months later, on a wave of fake news, outright lies and political mirage, the United States elected the consummate phony-authentic performer in Donald Trump. Half of Trump's voters believe Hillary Clinton was actually involved in a pedophilia ring, while half of Clinton's voters wrongly believe Russian hackers directly tampered with vote totals to elect Vladimir Putin's Moscovian Candidate. Facts are dead. We're all now bunkered away in self-constructed silos at the bottom of the sea.

The now-ubiquitous concept of "post-truth" isn't new, of course, and the modern history of political image-making reveals as much. Before the anti-reality of George W. Bush, John F. Kennedy used television lighting to become president and Ronald Reagan famously wondered how a president could not "be an actor". Whereas Reagan was a product of Hollywood fantasy, Trump is the child of reality television – that tabloid-happy, petulant cousin of documentary film. Much has been made of news journalism's culpability in the rise of Trump, but what about the role of the documentary community? JFK was the first subject of Direct Cinema, of course, and Reagan the necessary foil to Michael Moore's era-defining documentary performance. Is Trump in a similar yin/yang relationship with the current era of cinematic nonfiction?

If the reality television boom arguably helped audiences accept the complex dialectic between truth and fabrication at the heart of documentary, and if that acceptance helped fuel the rise of lines-blurring films like *The Act of Killing*, *The Arbor* and *Nuts!*, then might it be said that Trump is a work of hybrid nonfiction? If post-truth culture can be seen as the final revenge of postmodernism, might we practitioners and theoreticians of the glorious instabilities of documentary cinema – the ecstatic "thousand lies in the service of the truth" camp – be somehow responsible for the fractures Trump exploited?

Maybe this is absurd and unnecessarily self-loathing (and more than a little self-aggrandising). Documentary, after all, hardly has the market share to be characterised as bearing significant influence on the kinds of mass movements that get presidents elected. But if Heidegger, Derrida, Foucault and the postmodernist gang can be even circuitously blamed for Trump and the post-truth era, so might the more outré movements of documentary. The play between truth and lies, after all, is our obsession.

I take the question of "blame" very personally and will return to it in a moment. For now, this much is clear: in 2016, filmmakers from all over the world seemed anxious to reveal what, exactly, our cameras were doing inside the virtual-reality bubbles in which we now find ourselves. In a world where 93 million selfies are taken worldwide each day, and a culture of everyday performance has permanently altered the way subjects relate to cameras, Mehrdad Oskouei embraced the moment by showing a scene where a group of imprisoned Iranian girls grab his boom mic to transform their dreary meal room into a Got Talent-like stage in his stirring film *Starless Dreams*. Meanwhile, this new nonfiction hyperawareness informed works from Avi Mograbi's *Between Fences* to Nanfu Wang's *Hooligan Sparrow*, while in *Helmut Berger, Actor*, director Andreas Horvath enabled subject Helmut Berger to push grotesquely past the cliché of 'masturbatory' self-consciousness.

With Facebook Live broadcasting events from the Turkish Coup to Philando Castile's murder – thus changing how we imagine documentary cinema as an interlocutor of reality – filmmakers from experimentalists like Roberto Minervini to journalists like Ezra Edelman sought new forms to make relevant work. Minervini, with his *The Other Side* (seventh on my list last year), uses radically oblique fictional manners and structures to put a documentary mirror on America's unseen, from lost souls to militia-ready Trump voters, while Edelman, with his much-lauded *O.J.: Made in America*, blows apart what Peter Watkins once called the "monoform" (like Abbas Fahdel's 5½ hour-long *Homeland: Iraq Year Zero* last year) by packing nearly eight hours with enough context, character and story to make clear the strange realities that turned the "race-less" O.J. Simpson into the face of African American agony. Edelman's film is essentially about the making of a post-truth world.

Challenging the edifices of reality has long been a goal of filmmakers, but in 2016, with movies like Vitaly Mansky's hijacked North Korean autobiography *Under the Sun* (or even Nathan Silver's mostly fictional meta-film Actor Martinez), everyone seemed downright desperate to finally bury cinema's myths of authenticity, echoing, to some degree or another, the work of late master Abbas Kiarostami.

The message from many films in 2016 seemed clear: don't believe everything you see, or at least, don't think what you see is real. By obsessing to such a degree over our own processes and subjectivities, by reconfiguring the self-reflexive as a starting point rather than goal line, films like José Luis Torres Leiva's *El viento sabe que vuelvo a casa*, Kirsten Johnson's *Cameraperson* or my own *Kate Plays Christine* sought to revel in and ultimately narrativise the long-discussed human limits of representing reality. There is nothing new about meta-documentaries, but their sudden ubiquity is telling. If the history of documentary cinema can be looked at as one long, Quixotic quest to properly display Truth onscreen, much of our work in 2016 suggested the jig is up and the game finally lost. For many, the era of post-truth documentary is manifest.

Which brings us back to the question of blame: has our endless picking at the sweater helped make the ugliest holes? As we adventurous documentarians continue to push for new ways to challenge basic assumptions of truth in our work, are we really no different than Republicans who are now using the term "fake news" as a slur against actual, objective, reportable facts? Some who saw my film *Kate Plays Christine* seemed to think so. In her scathing review in the November 2016 issue of Sight & Sound, Erika Balsom called the film a "confidence trick", though most of her issue was with execution, not ideas. Still she threw this sharp elbow and it landed:

After a summer in which Donald Trump and Nigel Farage ushered in an age of post-truth politics on both sides of the Atlantic, is it still necessary or compelling for filmmakers who depend on the frisson of the real to insist that we cannot believe in what we see?

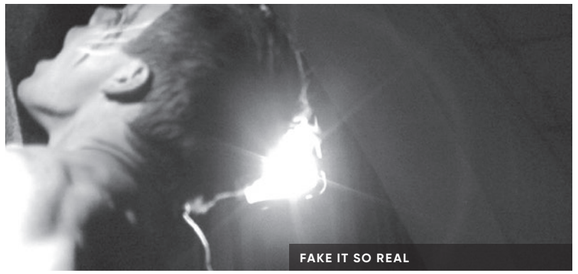
Meanwhile, on the blog It's Just Movies, Bev Questad laid in even harder:

Don't mess with me, Robert Greene… when newscasters on every major American channel are skewing news to opinions rather than reporting, as if the viewer can no longer figure things out from the events and facts, I am just fed up with subjectivity. I want the Cronkite truth.

These critiques hit me square in the jaw. Are my films and the work of filmmakers I admire and want to champion contributing to the dangerous erosion of a fact-based society? Without facts, political lies become relativised and fascism normalised. Without a collective, basic understanding of agreed-upon facts, power is incontestable and a primary goal of art is fatally neutralised. Of course "the Cronkite truth" is really a myth, but I understand the frustration with our current media landscape that Questad is expressing. And is Erika Balsom correct when she slams my work by saying "the best [in docufiction] delight in contamination in order to lead back to truth, not to eradicate its possibility"?

These questions haunt me and they should haunt every filmmaker interested in working with the "frisson of the real" as we move forward in these troubled times. These uncertainties of truth are, of course, inescapable in documentary and the only way forward is to work with the often-exhilarating instabilities of the form. I remain steadfastly sceptical that documentary can do anything more than any other art form with regards to representing reality. We have no special key to unlock the real. That doesn't mean I want to make glorified 'fake news'. Truth, with the requisite capital T, must indeed remain the goal, even if we documentarians can only reveal it sideways by conjuring something otherwise unknowable with our images and edits.

In this era of selfies, journalism crises, camera ubiquity and



FAKE IT SO REAL

hyperawareness, self-reflexivity is merely a necessary starting place. Our job is to honestly explore these issues, scrupulously work with our unwieldy materials and open pathways of perception. There is no higher purpose for nonfiction cinema than to provide experiences that help viewers think and feel through the media manipulations that help shape our increasingly phony, progressively dangerous un-realties. To paraphrase filmmaker and friend Dylan Redford, who wrote to me after reading a draft of this piece, the issue is with audiences feeling tricked; seeding doubt empowers viewers, trickery alienates. We filmmakers need to find tools to communicate the multiplicity of truth and to activate thinking, which was my goal with *Kate Plays Christine*. Trickery is cheap, scepticism is power. We need to embrace the questions our complex work begs, and there were many great filmmakers in 2016 that knew this. It'll never be easy; art is for questioning, not answering. To quote a slaughterhouse worker near the end of Hassen Ferhani's *Roundabout in My Head*, when discussing potential titles for the film that he's appearing in and that you're watching and that he knows you're watching and that you know he knows you're watching:

"We do not lie, but we don't come upon the truth."

Taken from the essay:
The best documentaries of 2016: cinematic nonfiction in the year of nonfact.
www.bfi.org.uk/sight-sound-magazine, december 2016

ROBERT GREENE

REHOBETH TRILOGY PART II

UNITED STATES | 2001 | 3' | ENGLISH

SWISS PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Robert Greene

SOUND
Robert Greene

EDITING
Robert Greene

PRODUCTION
Prewar Cinema

Une fillette prie dans une église. Quelles pensées la traversent ? À quoi pense-t-elle ? Où s'évade son esprit ? Un moment choisi de pure transcendance, filmé dans un ralenti extrêmement lent, qui le rend presque éternel. Un instant où la perception s'affranchit des frontières habituelles du quotidien, et où la contemplation de l'image se transforme en expérience magique.

Ein betendes Mädchen in einer Kirche. Was geht ihr durch den Kopf? Worüber denkt sie nach? Wohin wandert ihr Geist? Ein einzigartiger Moment reiner Transzendenz, erfasst und fast unsterblich gemacht in unendlich langsamem Zeitlupentempo. Der Augenblick, in dem die Wahrnehmung die Grenzen der üblichen Alltagserfahrungen verlässt. Wenn das Betrachten eines Bildes zu einer ausserweltlichen Erfahrung wird.

A girl in a church, praying. What goes through her head? What is she thinking about? Where is her mind roaming? A unique moment of pure transcendence singled out and made almost eternal using excruciatingly slow… slow motion. The instant where perception goes beyond the usual boundaries of daily experiences. And watching an image becomes an otherworldly experience.

CONTACT
Prewar Cinema
prewarcinema@gmail.com

GIONA A. NAZZARO

ROBERT GREENE

YE ARE THE LIGHT OF THE WORLD (DON'T STARE INTO THE SUN)

UNITED STATES | 2002 | 10' | ENGLISH

SWISS PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Robert Greene

SOUND
Robert Greene

EDITING
Robert Greene

PRODUCTION
Prewar Cinema

Une déconstruction visuelle ironique et fascinante de la notion de lumière, au son d'un prêche du pasteur Tim Cruse. L'évangile en numérique. Une œuvre éloquente sur la frontière entre croyance et manipulation. Un essai politique et métatextuel sur les dynamiques économiques et de pouvoir qui aide à comprendre et contextualiser le retour de l'extrême droite religieuse aux États-Unis.

Eine ironische und faszinierende optische Dekonstruktion des Konzepts des Lichts bei einer Predigt von Pastor Tim Cruse vor seiner Herde. Gospel wird digital. Ein klares, scharfsinniges Essay über Glauben und/oder Manipulation. Ein ironisches politisches, metatextuelles Essay über die Dynamik der Machtgefüge und der Wirtschaft, das dabei hilft, die Rückkehr der religiösen Ultrarechten in den USA zu verstehen und in den Kontext zu setzen.

An ironic and fascinating visual deconstruction of the concept of light as pastor Tim Cruse preaches to his flock. The gospel goes digital. An articulate and astute essay on believing and/or manipulating. An ironic political and metatextual essay on the dynamics of power and economy that helps understand and contextualize the return of the religious far right in the United States.

CONTACT
Prewar Cinema
prewarcinema@gmail.com

GIONA A. NAZZARO

ROBERT GREENE

SIX VIDEOS ABOUT TOURISM

UNITED STATES | 2003 | 13' | ENGLISH

SWISS PREMIERE

EDITING
Robert Greene

MUSIC
Jim Crew

PRODUCTION
Prewar Cinema

Un film expérimental sur la Caroline du Nord, fait à partir de la déconstruction d'une vidéo VHS de voyage. Le mythe des grands espaces américains, de l'autre côté d'un miroir aux couleurs saturées et aux sons et aux voix inquiétants. Des endroits familiers se transforment en paysages criards et en images déconcertantes. Une expérience visuelle grisante, comme un trip LSD sur le territoire américain.

Ein experimenteller Film über North Carolina, entstanden aus der Dekonstruktion des VHS-Bandes eines echten Reisevideos. Die neu erfundene, neu ausgedachte, durch einen Filter aus gesättigten Farben, ominösen Klängen und Stimmen betrachtete Mythologie der amerikanischen Weiten. Vertraute Orte werden zu grellbunten Landschaften und beunruhigenden Bildern. Ein erheiterndes visuelles Erlebnis mit den Zügen einer privaten LSD-Erfahrung.

An experimental film about North Carolina made by deconstructing a VHS tape of a real travel video. The mythology of America's spaces reinvented and re-imagined, observed through the looking glass of saturated colours and ominous sounds and voices. Familiar places become garish landscapes and unsettling images. A visual exhilarating experience like a domestic LSD trip.

CONTACT
Prewar Cinema
prewarcinema@gmail.com

GIONA A. NAZZARO

ROBERT GREENE

ONE DEAD IN OHIO

UNITED STATES | 2004 | 10' | ENGLISH

SWISS PREMIERE

SOUND
Robert Greene

EDITING
Robert Greene

MUSIC
Nikki Shapiro

PRODUCTION
Deanna Davis, Nathan Gelgud
(Prewar Cinema)

Basé sur un rapport du Congrès et un article de Harper's Magazine qui décrivent le truquage des élections en Ohio au bénéfice du Parti républicain, ce film est un conte inquiétant sur la façon dont la démocratie peut être détournée à l'insu de tous. Un court métrage visionnaire, qui se révèle encore plus essentiel et effrayant après l'irrésistible ascension vers le pouvoir de Donald Trump.

Basierend auf einem Bericht des Kongresses und einem im Harper's Magazine erschienenen extrem detaillierten Artikel über die Art und Weise, wie die Wahlen in Ohio zugunsten der Republikaner manipuliert wurden, zeigt der bestürzende Film auf, wie die Demokratie von der Öffentlichkeit unbemerkt in den Würgegriff genommen werden kann. Ein voraussehender Kurzfilm, der nach dem aufhaltsamen Aufstieg des Donald Trump noch dringlicher und erschreckender ist.

Based on the Congressional report and an extremely accurate article in Harper's Magazine that detailed how the elections in Ohio were rigged to help the Republican Party, the film is a chilling tale of how democracy can be hijacked without the public noticing anything. A prescient short film that in the wake of Donald Trump's resistible rise to power is even more urgent and scary.

CONTACT
Prewar Cinema
prewarcinema@gmail.com

GIONA A. NAZZARO

ROBERT GREENE

SPORTS

UNITED STATES | 2005 | 13' | ENGLISH

SWISS PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Robert Greene, Sean Price Williams,
Ruben Cruz Acosta

SOUND
Robert Greene

EDITING
Robert Greene

MUSIC
Nikki Shapiro

PRODUCTION
Deanna Davis, Nathan Gelgud,
Douglas Tirola, Robert Greene
(Prewar Cinema)

Les culture et mythologie sportives sont profondément ancrées dans la trame de l'identité nationale et culturelle américaine. Le réalisateur développe une analyse en 12 chapitres de l'évolution de l'image et de la façon dont les événements sportifs sont perçus à travers l'histoire. La manière de relater un exploit sportif ou une guerre est-elle très différente ? À quel point sport et guerre sont-ils liés ?

Die Kultur und die Mythologie des Sports sind tief in der nationalen und kulturellen Identität der USA verankert. In 12 Kapiteln analysiert der Regisseur den Wandel, den Sportbilder und die öffentliche Wahrnehmung von Sport über die Jahrzehnte durchlaufen haben. Inwiefern unterscheidet sich ein Sportbericht von einem Kriegsbericht? Wie eng sind Sport und Krieg miteinander verbunden?

The sports culture and mythology are deeply engrained in the fabric of the American national and cultural identity. Through 12 chapters, the director analyses how the transformation of the images and the public perception of sports event have changed over the decades. By how many degrees of separation is a sport narration different from a war one? How tightly are sports and war connected?

CONTACT
Prewar Cinema
prewarcinema@gmail.com

GIONA A. NAZZARO

ROBERT GREENE

GHOST TOWNS OF ARIZONA

UNITED STATES | 2006 | 7' | ENGLISH

SWISS PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Robert Greene

SOUND
Robert Greene

EDITING
Robert Greene

PRODUCTION
Deanna Davis, Robert Greene
(Prewar Cinema)

Un récit de voyage étrange dans des paysages et un passé oubliés, entièrement tourné dans le sud de l'Arizona. Des voix et des histoires d'antan ressurgissent. Un essai visuel sur l'Amérique et les images qu'elle évoque invariablement. Tel un vieux 78 tours de bluegrass, le film joue une mélodie incertaine et envoûtante qui rappelle des souvenirs obscurs. La déportation de Bisbee en fait partie.

Der im Süden von Arizona gedrehte Film ist ein gespenstischer Bericht über vergessene Landschaften und Geschichten. Stimmen und Erzählungen aus der Vergangenheit erwachen zu neuem Leben. Ein visuelles Essay über Amerika und die von ihm rastlos heraufbeschworenen Bilder. Ein wenig wie ein vergessenes Bluegrass-Stück auf einer alten Schellackplatte lässt der Film eine eindringliche Melodie entstehen, die nie erzählte Geschichten und Erinnerungen in sich trägt. Eine davon ist die Massendeportation von Bisbee.

Shot entirely in South Arizona, the film is an eerie travelogue of forgotten landscapes and histories. Voices and stories from the past come back to life. A visual essay on America and the images it restlessly evokes. Like a forgotten bluegrass tune on an old 78 rpm, the film spins a sparse haunting melody that carries untold stories and memories. And Bisbee's mass deportation in one of them.

CONTACT
Prewar Cinema
prewarcinema@gmail.com

GIONA A. NAZZARO

ROBERT GREENE

OWNING THE WEATHER

UNITED STATES | 2009 | 93' | ENGLISH

SWISS PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Robert Greene

EDITING
Robert Greene

MUSIC
Eric Libman

PRODUCTION
Susan Bedusa, Robert Greene,
Doug Tirola (4th Row Films)

La géo-ingénierie peut-elle nous protéger des désastres provoqués par le changement climatique ? L'ensemencement des nuages est-il une solution légitime ? Existe-t-il d'autres solutions à explorer ? Un regard critique et amusé sur les coulisses du business climatique, pour comprendre comment il s'est intégré à la trame de notre discours social. Un film de 2009, plus que jamais d'actualité.

Kann uns das Geoengineering vor den Katastrophen schützen, die vom Klimawandel losgetreten werden? Ist das Säen von Wolken eine legitime Lösung? Gibt es andere Lösungen, die erforscht werden sollten? Ein kritischer, erheiterter Blick hinter die Kulissen des Wetter-Business, um zu verstehen, wie es ein fester Bestandteil unseres sozialen Diskurses werden konnte. Der 2009 entstandene Film war noch nie aktueller.

Can geoengineering protect us from the disasters that global climate change is unleashing? Is cloud seeding a legitimate solution? Are there other solutions available that should be explored? A critical and amused look behind the scenes of the weather business to understand how it has become a part of the fabric of our social discourse. Made in 2009, today the film is timelier than ever.

CONTACT
Susan Bedusa
4th Row Films
+1 2129740082
susan@4throwfilms.com
www.4throwfilms.com

GIONA A. NAZZARO

ROBERT GREENE

KATI WITH AN I

UNITED STATES | 2010 | 86' | ENGLISH

PHOTOGRAPHY
Robert Greene, Sean Price Williams

SOUND
Robert Greene

EDITING
Robert Greene

MUSIC
Marc Alan Goodman, Leslie Stein,
Stuart Wolferman

PRODUCTION
Susan Bedusa (4th Row Films),
Doug Tirola, Clinton Cartwright,
Danielle Rosen

Un portrait lucide et visuellement éblouissant de Kati, la demi-sœur adolescente du réalisateur, sur le point de finir le lycée à Piedmont, en Alabama. Kati vit dans un environnement chrétien très conservateur et au cours des trois jours du film, elle doit prendre d'importantes décisions. Magnifiquement filmé par Sean Price Williams, *Kati with An I* est un des meilleurs films nord-américains de la dernière décennie.

Ein an Einsichten reiches und visuell verblüffendes Porträt von Kati, der kurz vor ihrem Abschluss an der High-School von Piedmont, Alabama, stehenden Halbschwester des Filmemachers. Kati, die in einem extrem konservativen und christlichen Umfeld aufwächst, muss im Laufe von drei Tagen einige für ihre Zukunft sehr wichtige Entscheidungen treffen. *Kati with An I*, wunderbar gefilmt von Kameramann Sean Price Williams, ist einer der besten nordamerikanischen Filme des vergangenen Jahrzehnts.

An insightful and visually stunning portrait of Kati, the director's teenage half-sister, about to graduate high school in Piedmont, Alabama. Living in an extremely conservative and Christian environment, Kati must over the course of three days make some extremely serious decisions about her future. Shot marvellously by Sean Price Williams, *Kati with An I* is one of the best North American films of the last decade.

CONTACT
Susan Bedusa
4th Row Films
+1 2129740082
susan@4throwfilms.com
www.4throwfilms.com

GIONA A. NAZZARO

ROBERT GREENE

FAKE IT SO REAL

UNITED STATES | 2011 | 95' | ENGLISH

SWISS PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Robert Greene, Sean Price Williams

SOUND
Robert Greene

EDITING
Robert Greene

MUSIC
Nikki Shapiro

PRODUCTION
Susan Bedusa, Doug Tirola,
Robert Greene (4th Row Films)

Le catch à l'état brut. Le film fait la chronique des vies des hommes de la Millennium Wrestling Federation pendant la semaine précédant un show important. Les sessions d'entraînement éreintantes, la vie sur la route, un fort esprit de camaraderie et un humour empreint d'ironie et d'autodérision... un portrait fidèle des derniers survivants de ce qui était autrefois la classe ouvrière américaine.

Noch nie war Wrestling mutiger und echter. Der Film verfolgt das Leben der Männer der Millennium Wrestling Federation in der Woche vor einer wichtigen Show. Die strapaziösen Proben, das Leben auf Achse, der selbsterniedrigende sarkastische Humor und die raue Kameradschaft fördern das gestochen scharfe Porträt von einigen der letzten Überlebenden dessen zu Tage, was einst die Arbeiterklasse der USA war.

Wrestling has never been more gritty and real. The film chronicles the lives of the men comprising the Millennium Wrestling Federation over the week leading up to a crucial show. The gruelling practice sessions, the life on the road, the self-deprecating wry humour and the though comradeship create an accurate portrait of some of the very last survivors of what once used to be United State's working class.

CONTACT
Susan Bedusa
4th Row Films
+1 2129740082
susan@4throwfilms.com
www.4throwfilms.com

GIONA A. NAZZARO

ROBERT GREENE

GOODBYE ENGINEER

UNITED STATES | 2011 | 21' | ENGLISH

SWISS PREMIERE

SOUND
Robert Greene

EDITING
Robert Greene

MUSIC
Schoenberg, Patsy Cline, The Crystals

PRODUCTION
Prewar Cinema

Un hommage émouvant de Robert Greene à la mémoire de son grand-père, décédé d'un cancer du poumon. On y entend la voix de sa grand-mère qui se remémore l'époque où elle a rencontré son futur mari. Les souvenirs affleurent et s'enchevêtrent dans le grain des images qui tentent de retenir la présence de l'être aimé. Comme un pont de chaînes d'air et de réseaux d'éther, entre le passé et l'avenir.

Robert Greene drehte diese emotionale Hommage in Gedenken an seinen Grossvater, der an Lungenkrebs starb. Im Film ist die Stimme seiner Grossmutter zu hören, die sich an die Zeit zurückerinnert, in der sie ihren zukünftigen Mann kennenlernte. Erinnerungen werden wach und verflechten sich mit der Körnung der Bilder, die vorsichtig versuchen, die Präsenz des geliebten Menschen festzuhalten, gleich einer aus Luftketten und Ätherweben bestehenden Brücke zwischen Vergangenheit und Zukunft.

Robert Greene shot this emotional tribute to celebrate the memory of his grandfather who died of lung cancer. The film features his grandmother voice as she recalls the time when she met her future husband. Memories float and weave into the grain of images that gently try to hold on the presence of the loved one. Like a bridge made of chains of air and webs of aether, cast between the past and the future.

CONTACT
Prewar Cinema
prewarcinema@gmail.com

GIONA A. NAZZARO

ROBERT GREENE

ACTRESS

UNITED STATES | 2014 | 86' | ENGLISH

SWISS PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Robert Greene, AJ Schnack,
Sean Price Williams, Bill Ross IV

SOUND
Robert Greene

EDITING
Robert Greene

PRODUCTION
Susan Bedusa, Doug Tirola,
Robert Greene (4th Row Films)

Brandy Burre était Theresa D'Agostino dans *The Wire*. Elle choisit un jour d'interrompre sa carrière d'actrice pour se consacrer à sa vie familiale. Mais lorsque celle-ci bat de l'aile, elle tente de revenir au métier d'acteur. Un mélodrame postmoderne à la Douglas Sirk, sur les frontières toujours mouvantes entre fiction et réalité de la perception, où vraie vie et mythologie moderne s'entrelacent.

Brandy Burre spielte die Rolle der Theresa D'Agostino in *The Wire*. In einer beispiellosen Entscheidung beschloss sie, ihre Schauspielkarriere zu unterbrechen und sich ihrer Familie zu widmen. Doch als ihr Familienleben bröckelt, versucht sie, wieder an diese Karriere anzuknüpfen. Ein Film über die sich ständig verschiebenden Grenzen der Wahrnehmung von Fiktion und Realität, eine Verflechtung des wirklichen Lebens mit einem aus moderner Mythologie gemachten Gewebe. *Actress* ist ein postmodernes Melodrama im Stil Douglas Sirks.

Brandy Burre used to play Theresa D'Agostino in *The Wire*. In an unprecedented move, she chose to put her acting career on hold to raise her family. But as her domestic life crumbles, she tries to reclaim her acting job. A film about the ever-shifting boundaries of perception between fiction and reality where actual life weaves into the fabric of modern mythology. *Actress* is a postmodern Douglas Sirk melodrama.

GIONA A. NAZZARO

CONTACT
Susan Bedusa
4th Row Films
+1 2129740082
susan@4throwfilms.com
www.4throwfilms.com

ROBERT GREENE

KATE PLAYS CHRISTINE

UNITED STATES | 2016 | 112' | ENGLISH

SWISS PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Sean Price Williams

SOUND
Rachel Cameron

EDITING
Robert Greene

MUSIC
Keegan DeWitt

PRODUCTION
Susan Bedusa, Doug Tirola,
Bennett Elliott, Danielle Rosen,
(4th Row Films)

Kate Lyn Sheil, actrice, doit incarner Christine Chubbuck, une journaliste TV qui s'est suicidée en direct en 1974. Alors que Kate avance dans ses recherches, elle devient de plus en plus obsédée par les raisons mystérieuses qui l'ont menée à cette tragique décision. En essayant de comprendre ses motivations secrètes, Kate se perd dans un labyrinthe où réalité et fiction se confondent de façon inquiétante.

Die Schauspielerin Kate Lyn Sheil soll das Leben der Berichterstatterin Christine Chubbuck spielen, die sich 1974 vor laufender Kamera das Leben nahm. Kate, die für die Rolle Nachforschungen anstellt, vertieft sich immer obsessiver in die unerforschten Gründe hinter Christines tragischer Entscheidung. Bei dem Versuch, die verborgenen Beweggründe dieser Tat zu verstehen, verliert sich Kate in einem Labyrinth, das die Grenzen zwischen Realität und Fiktion dramatisch verschwimmen lässt.

Kate Lyn Sheil is a professional actress who must re-enact the life of Christine Chubbuck, a news reporter who committed suicide on air in 1974. As Kate's research progresses, she becomes increasingly obsessed with the unexplored reasons behind Christine's tragic decision. Trying to uncover Christine's secret motivations, Kate gets lost in a maze where the lines between reality and fiction blur dramatically.

GIONA A. NAZZARO

CONTACT
Marc Nemcik
Grasshopper Film
+1 6465863060
marc@grasshopperfilm.com
www.grasshopperfilm.com

ROBERT GREENE

BISBEE'17

UNITED STATES | 2017 | 118' | ENGLISH

SWISS PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Jarred Alterman, Robert Kolodny,
Bill Ross IV, Turner Ross

SOUND
Adam Dietrich, David M. Mulcahy

EDITING
Robert Greene

MUSIC
Keegan DeWitt

PRODUCTION
Susan Bedusa, Bennett Elliott,
Doug Tirola (4th Row Films)

Bisbee, ville minière d'Arizona à la frontière du Mexique, non loin de la légendaire Tombstone. On commémore la déportation de 1200 travailleurs immigrés, entassés dans des wagons vides et abandonnés à leur mort certaine dans le désert. Avec l'aide des habitants de la petite ville, Greene recrée le conflit et les protestations des organisations ouvrières qui ont mené à cette tragédie. Une page sombre de l'histoire ressuscitée.

Bisbee, eine Bergbaustadt nahe der Grenze zwischen Arizona und Mexiko, von der es bis zum legendären Tombstone nicht weit ist, gedenkt der Deportation von 1200 Wanderarbeitern, die in Viehwägen deportiert und in der Wüste ihrem Schicksal überlassen wurden. Mit Hilfe der Bewohner der kleinen Stadt stellt der Regisseur den Konflikt und die Unruhen in der Union nach, die dieser Tragödie vorausgingen. Ein dunkles Kapitel der amerikanischen Geschichte erwacht wieder zum Leben.

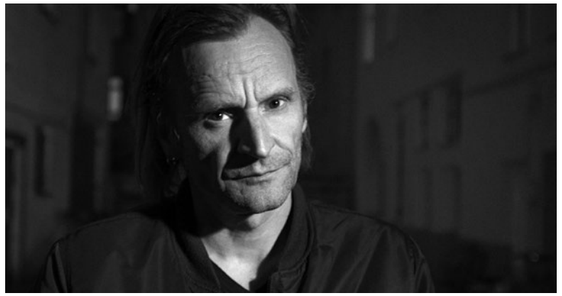
The community of Bisbee, a mining town on the Arizona-Mexico border not far away from legendary Tombstone, commemorates the deportation of 1200 immigrant workers forced on cattle cars and left to die in the desert. With the help of the residents of the small city, Greene recreates the conflict and union unrest that originated the tragedy. A dark page of American history comes once again back to life.

GIONA A. NAZZARO

CONTACT
Susan Bedusa
4th Row Films
+1 2129740082
susan@4throwfilms.com
www.4throwfilms.com

ATELIER
PHILIP SCHEFFNER

En partenariat avec ARTE.



PHILIP SCHEFFNER

UNE BIOGRAPHIE | EINE BIOGRAPHIE | A BIOGRAPHY

SELECTED FILMOGRAPHY
2016 And-Ek Ghes…
(co-directed with Colorado Velcu)
2016 Havarie
2012 Revision
2010 Day of the Sparrow
2007 The Halfmoon Files
2003 a/c (mlf)
1995 Juristic Bodies (mlf, co-directed with Jörg Heitmann)

Né en 1966 à Hombourg, Philip Scheffner s'installe à Berlin-Ouest en 1986. De 1992 à 2000 au sein du collectif *dogfilm*, il réalise des vidéos et des films, à la teneur souvent politique, et qui seront notamment diffusés à la télévision. Dès 2001, il fonde la maison de production *pong* avec l'auteure et productrice Merle Kröger, sa collaboratrice de déjà longue date. En 2007, il réalise *The Halfmoon Files*, son premier long métrage. Suivront *Day of the Sparrow* (2010), *Revision* (2012), *Havarie* et *And-Ek Ghes…* (2016). Voix unique du cinéma documentaire, l'oeuvre de Philip Scheffner se distingue par une démarche investigative ouverte et au temps long, où les protagonistes sont abordés à hauteur égale, et où le tournage devient l'occasion d'ouvrir un espace d'échange. Ses films ont été sélectionnés, entres autres, au Forum de la Berlinale et au FIDMarseille.

Der 1966 in Homburg geborene Philip Scheffner geht 1986 nach West-Berlin. Von 1992 bis 2000 dreht er mit dem Kollektiv *dogfilm* Videos und Filme, häufig mit politischem Inhalt, die auch im Fernsehen ausgestrahlt werden. 2001 gründet er mit der Autorin und Produzentin Merle Kröger, mit der er bereits seit vielen Jahren zusammenarbeitet, die Produktionsfirma *pong*. 2007 dreht er seinen ersten Langfilm *The Halfmoon Files*. Es folgen *Day of the Sparrow* (2010), *Revision* (2012), *Havarie* und *And-Ek Ghes…* (2016). Das Werk Philip Scheffners, einer der bedeutendsten Stimmen des Dokumentarfilms, zeichnet sich durch einen offenen, investigativen Ansatz der sich Zeit nimmt; die gefilmten Protagonisten werden auf Augenhöhe angesprochen und der Dreh wird zu einem Ort des Austausches. Seine Filme wurden u. a. beim Forum der Berlinale und beim FIDMarseille gezeigt.

Philip Scheffner was born in 1966 in Homburg and moved to West Berlin in 1986. From 1992 to 2000 with the *dogfilm* collective, he created video and films, which often had a political content, and that were notably broadcast on television. From 2001, he founded the *pong* production company with author and producer Merle Kröger, with whom he had already been collaborating for a long time. In 2007, he directed *The Halfmoon Files*, his first feature length film. This was followed by *Day of the Sparrow* (2010), *Revision* (2012), *Havarie* and *And-Ek Ghes…* (2016). Philip Scheffner is a unique voice in documentary film and his work stands out in regard to its open and long investigative process, associated with an approach where all the protagonists are placed at the same level, and in which the shoot becomes the opportunity to open a place for discussion. His films were selected at, amongst other festivals, the Berlinale Forum and the FIDMarseille.

PHILIP SCHEFFNER, DÉCHIFFRER LES ÉNIGMES DU RÉEL

Philip Scheffner porte un regard curieux sur les matériaux de la réalité. Selon lui, la réalité est plus qu'une simple image. C'est une image qu'il faut déconstruire, un ensemble d'informations à déchiffrer. Le regard du réalisateur se caractérise par une approche géométriquement frontale qui lui a permis, en particulier dans ses premiers travaux, de donner corps à une série d'explorations, avec une précision parfois topographique. Le cinéma selon Scheffner semble être avant tout un espace à explorer, un territoire opaque qui ne se dévoile que si on le regarde avec intensité et de façon stratégique. Quand on l'observe avec attention, ce territoire finit par laisser apparaître une *havarie*, c'est-à-dire un dysfonctionnement, une fissure dans la texture du réel qui permet de révéler certaines histoires, qu'il faut alors reconstituer, pièce par pièce.

Dans ses recherches, Scheffner ne se laisse pas intimider par l'apparente distance qui sépare les différents éléments. Le sens de son cinéma se cache souvent dans la distance à parcourir entre un fragment et le suivant, lorsque l'on tente de reconstruire l'hypothèse, ou la possibilité, d'une image. Ce mouvement peut finalement définir le sens éthique de son travail. Se déplacer d'où l'on se trouve, de notre univers et de nos images, pour aller vers, ou pour essayer d'évoquer, une autre image, jusque-là inconnue.

Les successions de plans fixes que l'on trouve dans les films de Scheffner, comme par exemple dans *The Halfmoon Files*, accompagnés de documents historiques et d'images de photothèques, suggèrent la façon dont il envisage toujours l'image : comme un espace à explorer et à remettre régulièrement en question, et jamais comme un fait indiscutable. Un fait qui, comme tout fait, doit être mis en relation avec d'autres éléments d'informations pour en saisir les articulations.

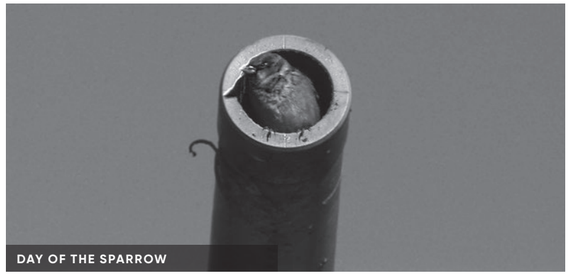
En s'y intéressant de plus près, le travail de Philip Scheffner interroge les possibilités du montage. Pourquoi deux images sont-elles juxtaposées ? Sur quoi repose le placement de deux images l'une à côté de l'autre ? Dans le fond, le réalisateur s'intéresse avant tout à la possibilité représentée par l'espace que l'on peut percevoir entre deux images, à la distance qui les sépare et à la possibilité de remplir ce fossé.

Dans ce fossé, dans la possibilité de penser le montage, Scheffner trouve un terrain propice à l'interrogation de l'histoire de son pays. Les replis de l'histoire récente de l'Allemagne sont le sujet de ses recherches dans des films tels que *Day of the Sparrow* et *Revision*. Dans le premier, il observe le lien, d'abord invisible, entre un moineau et un soldat allemand mort sur un lointain champ de bataille. Dans le deuxième, il examine les investigations menées sur la mort de deux hommes d'origine roumaine tués dans un champ près de la frontière, après que deux chasseurs les ont pris pour des sangliers. Ou encore, dans *The Halfmoon Files*, la voix d'un soldat indien préservée grâce à un enregistrement rudimentaire qui date des origines de la phonographie offre un aperçu des rapports entre militarisme et théories raciales qui existaient avant l'arrivée au pouvoir du national-socialisme.

Scheffner est sans nul doute un cinéaste politique. Son approche ressemble pourtant à celle d'un scientifique. Parmi les réalisateurs contemporains, il est sûrement celui qui se tient le plus à distance des mythologies du cinéma et du documentaire. Tel un pathologiste, il dissèque le visible en fragments, en s'efforçant de présenter un outil qui aide à repenser sa complexité. En ce sens, il n'est pas un réalisateur « facile ». Son travail est exigeant, et le public doit être aussi déterminé que l'auteur l'est dans la réalisation de ses films.

Havarie est le film de Scheffner où la singularité de sa méthodologie

AND-EK GHES...



DAY OF THE SPARROW

est la plus évidente. Ce film parvient à dilater quelques minutes d'une vidéo « authentique » pour ouvrir une réflexion parfois dérangeante sur la nature de l'imagerie, et en particulier sur notre relation avec elle.
Un bateau avec trente réfugiés à son bord est aperçu à environ 3 heures de l'après-midi le 12 septembre 2012. Le navire de croisière *Adventure of the Seas* en informe la garde côtière espagnole. Les images semblent gelées, brutes, en très basse résolution, avec des voix hors-champ. Après 47 minutes sans presque aucun mouvement (apparent, pour être plus précis), la caméra se déplace vers la droite et révèle la présence du navire de croisière et en conséquence, la source de l'image. La texture des voix prises sur le terrain, donnent la mesure d'un lieu qui a existé pendant un moment prolongé, mais qui était presque invisible à l'œil nu, à 38 milles nautiques de Carthagène, en Espagne, et presque 100 milles d'Oran, en Algérie. La vidéo, faite par M. Terry Diamond qui était à bord de l'*Adventure of the Seas* et qui dure trois minutes et trente-trois secondes au total, a été étirée ici pour durer presque 93 minutes.
Ce procédé permet à Scheffner de créer un autre espace-temps. Un instant cristallisé, vibrant et se dilatant jusqu'aux limites les plus extrêmes de la perception jusqu'à atteindre finalement notre « hic et nunc », qui nous est habituellement invisible parce que nous sommes distraits et noyés dans une quantité abasourdissante d'images. La démarche politique de Scheffner est ainsi singulière. Quand la surproduction d'images provoque un effet d'aveuglement et encourage l'idéologie de ce qui est immédiatement visible, ce qui influe également sur les structures de notre discours social, Scheffner se concentre judicieusement sur une seule image, une parmi les innombrables images qui circulent sur internet, et la transforme en épicentre d'un principe d'individualisation poussée à la saturation. Comme si le regard avait atteint les limites de ses capacités d'absorption et de traitement d'autres images. Pour cette raison, le travail sonore de Scheffner est crucial : le son (et le bruit) figurent un monde que nos yeux ne sont plus à même de voir.
Avec *Havarie*, la pensée de Scheffner est au faîte de sa puissance formelle et politique. C'est pourquoi il n'est pas surprenant qu'avec *And-Ek Ghes…*, il réinvente son cinéma en profondeur. C'est une suite improbable mais réelle de *Revision*, le film où il explore les tribulations de la famille Velcu. Avec *And-Ek Ghes…*, le réalisateur crée un dispositif cinématographique dans lequel Colorado Velcu participe à la construction de son regard, alors que la famille de celui-ci essaye de s'installer en Allemagne, après le traumatisme des évènements dépeints dans *Revision*.
Après l'avoir évoqué dans ses films précédents, dans *And-Ek Ghes…*, Scheffner crée un territoire réel pour la solidarité, dans lequel la fabrique cinématographique devient une pratique partagée. Les façons dont les matériaux de la vie, du film qui va être fait et des désirs qui vont s'étoffer s'entremêlent est le signe d'une approche qui s'élargit et qui évolue. Le contrôle formel que l'on trouve dans les travaux précédents de Scheffner s'ouvre à l'imprévu, et la mise en scène s'enrichit d'une capacité de planification qui semble parfois dénuée de toute intention. Lorsque le film laisse de la place au rêve bollywoodien des personnages principaux, Scheffner révèle une capacité au laisser-aller à la contamination que ses précédentes structures narratives géométriques ne laissaient pas entrevoir. Une toute nouvelle interprétation de ces structures est désormais possible.
Le cinéma de Scheffner, tel un voyage dans les défaillances de la trame de la réalité, ajoute un nouveau fragment à la mosaïque de ses éléments. Toutefois, plutôt que d'essayer d'élargir les failles du réel, avec *And-Ek Ghes…*, son regard s'approche, comme s'il voulait être surpris à nouveau par les possibilités qu'offre le réel.
Au final, ce point d'arrivée provisoire est le signe d'une utopie : faire exister dans les espaces de ce qui n'est pas (encore) visible de nouvelles possibilités de socialisation.
Le voyage cinématographique de Philip Scheffner semble aller vers un nouveau possible. Les espaces de socialité identifiés dans les films deviennent des espaces que l'on peut investir. Ensemble.
L'œuvre de Scheffner est à la fois variée et cohérente, complexe et extraordinairement libre, capable de renouveler ses modulations formelles sans inhibition d'aucune sorte. En outre, son cinéma se caractérise par une conscience politique qui permet à ses structures formelles d'établir un dialogue avec celles d'un pays qui connaît des transformations sociales profondes. A travers son œuvre, Scheffner a sciemment utilisé son travail comme un lieu de réflexion politique. L'interprétation des images devient alors un nouveau point de départ pour repenser les possibilités de la sociabilité. La décomposition des images et la façon dont elles peuvent ou ne peuvent pas être recomposées ensuite induit une réinvention des façons par lesquelles il est toujours possible d'habiter les espaces que nous partageons. Exactement comme les images que nous juxtaposons par le biais du montage, tout en regardant le monde comme s'il s'agissait de la première fois.
En ce sens, le travail de Philip Scheffner est certainement un des lieux les plus complexes et fascinants aux yeux de ceux qui veulent repenser les possibles qu'il reste à envisager, et pour ceux qui se soucient toujours de regarder et d'envisager le monde à travers le son et l'image.

> « Le cinéma selon Scheffner semble être avant tout un espace à explorer, un territoire opaque qui ne se dévoile que si on le regarde avec intensité et de façon stratégique. »

GIONA A. NAZZARO

PHILIP SCHEFFNER UND DIE ENTSCHLÜSSELUNG DER RÄTSEL DES WIRKLICHEN

Philip Scheffner betrachtet den Stoff, aus dem die Realität gemacht ist, mit einem neugierigen Blick. In seiner Wahrnehmung ist die Realität niemals nur ein Bild, sondern ein Bild, das dekonstruiert werden muss, ein zu entschlüsselnder Satz an Informationen. Den Blick des Filmemachers charakterisiert ein geometrischer, frontaler Ansatz, der es ihm – besonders in seinen frühen Werken – ermöglicht, einer Reihe von oft topografisch genauen Untersuchungen Substanz zu geben.

Das Kino bildet aus Scheffners Sicht vor allem die Grundlage dafür, ein undurchsichtiges Territorium zu ergründen, das sich nur erschliesst, wenn es eindringlich und strategisch betrachtet wird. Bei genauer Beobachtung gibt das observierte Territorium irgendwann eine *Havarie* bzw. einen Defekt, einen Riss im Gewebe des Realen preis und bringt Geschichten zum Vorschein – Geschichten, die Stück für Stück neu zusammengesetzt werden müssen.

Den scheinbar zwischen den einzelnen Teilen seiner Untersuchungen liegende Abstand fürchtet Scheffner nicht. Die Bedeutung seines Kinos liegt häufig in der Strecke, die bei dem Versuch, eine Hypothese – eine Möglichkeit – von Bild neu zusammenzusetzen, zwischen den Fragmenten zurückgelegt werden muss. Diese Bewegung ist letztendlich vielleicht sogar der eigentliche ethische Sinn all seines Schaffens. Man bewegt sich von seiner Position, seiner Welt oder seinen Bildern weg und hin zu einem anderen, noch nicht gesehenen Bild, oder versucht zumindest, dieses anzudeuten.

Die Abfolge von statischen Einstellungen, die in Scheffners Filmen – wie in *The Halfmoon Files* – zusammen mit historischen Dokumenten oder Fotomaterial zu finden sind, macht deutlich, wie sehr Bilder für ihn ein immer zu erforschender, immer neu zu hinterfragender und nie als unanfechtbare Fakten zu betrachtender Stoff sind. Fakten, die der Blick wie andere Fakten auch mit anderen Informationen in Beziehung setzen muss, wenn er seine Zusammenfügung erfassen möchte.

Genau genommen hinterfragt Philip Scheffners Arbeit die Möglichkeiten des Filmschnitts. Warum sind zwei Bilder nebeneinander? Was steckt hinter der Geste, zwei Bilder einander anzunähern? Im Grunde ist der Filmemacher stärker an der Möglichkeit interessiert, die der zwischen zwei Bildern zu sehende Raum darstellt, dem Abstand zwischen ihnen und der Möglichkeit der Überbrückung dieses Spalts.

In diesem Spalt, in der Möglichkeit, den Schnitt zu denken, findet Scheffner die Grundlage dafür, sich mit der jüngeren Geschichte seines Landes auseinanderzusetzen. Die Untiefen der jüngsten Geschichte Deutschlands bilden den Gegenstand der Untersuchungen des Filmemachers in Filmen wie *Day of the Sparrow* oder *Revision*. In Erstgenanntem ergründet er die zunächst unsichtbare Verbindung zwischen einem Spatzen und einem auf einem fernen Schlachtfeld getöteten deutschen Soldaten; im Zweiten geht er dem Tod von zwei Rumänen nach, die auf einem grenznahen Feld getötet wurden, weil sie von Jägern für Wildschweine gehalten wurden. In *The Halfmoon Files* wiederum bietet die in einer rudimentären Tonaufnahme aus den Anfängen der Fonografie konservierte Stimme eines indischen Soldaten Einblicke in die Verbindungen zwischen Militarismus und Rassentheorien, die es bereits lange vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten gab.

Scheffner ist ganz eindeutig ein politischer Filmemacher. Aber seine Vorgehensweise ist die eines Wissenschaftlers. Unter den zeitgenössischen Filmemachern dürfte Philip Scheffner ausserdem derjenige sein, der den grössten Abstand zu den Mythologien des Kinos und des Dokumentarfilms hat. Gleich einem Pathologen zerlegt er das Sichtbare bei dem Versuch, ein Instrument zu schaffen, das dem Überdenken seiner Komplexitäten hilft, in Fragmente. So gesehen ist er kein wirklich «einfacher» Filmemacher. Vom Publikum wird erwartet, dass es so entschlossen ist, wie der Autor beim Schöpfungsprozess seiner Filme.

THE HALFMOON FILES

Scheffners Methodologie erreicht in *Havarie* einen Gipfelpunkt: Diesem Film gelingt es, nur wenige Minuten dauernde echte Aufnahmen in die Dimension einer bisweilen verstörenden Reflexion über das Wesen der Bildsprache und unserem Bezug zu ihr auszudehnen.

Am 12. September 2012 wurde gegen 15 Uhr ein Boot mit dreizehn Flüchtlingen an Bord gesichtet. Das Kreuzfahrtschiff *Adventure of the Seas* informierte die spanische Küstenwache über dieses Boot. Das Bild wirkt wie ein Standbild. Nackt, mit sehr niedriger Auflösung. Stimmen aus dem Off. Über quälend lange Zeit scheint nichts zu geschehen. Nach 47 Minuten der fast vollständigen (aber nur scheinbaren) Regungslosigkeit schwenkt die Kamera nach rechts und lässt das Kreuzfahrtschiff und Bild dauerte genau drei Minuten und sechsunddreissig Sekunden, wurde aber auf fast 93 Minuten gestreckt.

Durch diesen Prozess lässt Scheffner ein von Grund auf anderes Zeit-Raum-Gefüge entstehen. Ein kristallisierter, pulsierender Augenblick, der sich bis zur äussersten Grenze der folglich auch die Bildquelle erscheinen. Die Textur der aus echten Aussenaufnahmen stammenden Stimmen spiegelt die Bedeutung eines Ortes wider, der für einen in die Länge gezogenen Augenblick existiert hat, für das blosse Auge aber – 38 Seemeilen von der spanischen Küste und fast 100 von Oran in Algerien entfernt – nahezu unsichtbar war. Das von Terry Diamond, der an Bord der *Adventure of the Seas* war, aufgenommene

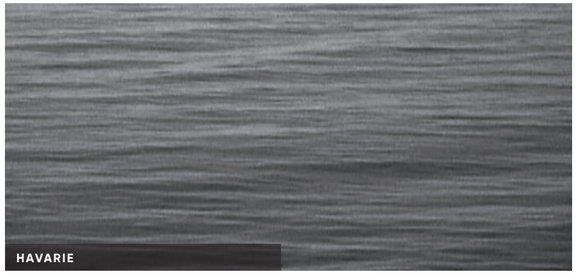
> «Das Kino bildet aus Scheffners Sicht vor allem die Grundlage dafür, ein undurchsichtiges Territorium zu ergründen, das sich nur erschliesst, wenn es eindringlich und strategisch betrachtet wird.»

Wahrnehmung ausdehnt, bis er unser hier und jetzt erreicht, das wir normalerweise nicht sehen, weil wir von einer unfassbaren Menge Bilder abgelenkt werden, unter ihnen regelrecht begraben sind. Scheffners politischer Prozess ist in diesem Rahmen betrachtet besonders. Wo das Übermass an offiziellen Bildern eine allgemeine Blendwirkung verursacht und die Ideologie des absolut Sichtbaren bestärkt – etwas, das auch auf die Strukturen unseres gesellschaftlichen Diskurses abfärbt –, konzentriert sich Scheffner klugerweise auf ein einzelnes dieser ungezählten, im Internet kursierenden Bildern und macht es zum Epizentrum eines gesättigten Prinzips der Individuation. Als hätte der Blick die Grenze seiner Fähigkeit erreicht, weitere Bilder aufzunehmen und zu verarbeiten. Darum ist Scheffners Arbeit am Ton so wichtig: Klang – Lärm – ersetzt eine Welt, die unsere Augen nicht mehr zu sehen vermögen.

In *Havarie* drückt sich Scheffners Denken mit seiner maximalen formalen und politischen Schlagkraft aus. Somit sollte es keine Überraschung sein, dass er mit *And-Ek Ghes…* sein Kino von Grund auf neu erfindet. Er ist eine unwahrscheinliche, aber reale Fortsetzung von *Revision*, dem Film, in dem er den Kümmernissen der Familie Velcu Gehör schenkt. Mit *And-Ek Ghes…* bringt der Filmemacher ein filmisches Verfahren hervor, bei dem sich Colorado Velcu, dessen Familie versucht, sich nach dem durch die in *Revision* nachgezeichneten Ereignisse erlittenen Trauma in Deutschland niederzulassen, an seinem Blick beteiligt.

Nachdem er dies in seinen vorherigen Filmen angedeutet hat, lässt Scheffner mit *And-Ek Ghes…* ein Territorium der Solidarität entstehen, auf dem die filmische Arbeit gemeinsam erledigt wird. Die Art, wie der Stoff des Lebens, des zu entstehenden Films und der auszugestaltenden Sehnsüchte miteinander verwoben sind: Sie sind Anzeichen für einen Ansatz, der sich öffnet und sich verändert. Das formal Kontrollierte, das Scheffners frühere Arbeiten prägte, öffnet sich dem Unvorhergesehenen, und die Inszenierung findet ein neu erwachtes Vergnügen an einer Planungsfähigkeit, die bisweilen sogar wirkt, als sei sie frei von jeglicher Absicht. Spätestens wenn der Film Raum für die Bollywood-Träume der Hauptfiguren lässt, wird deutlich, dass Scheffner eine Kontaminationsfähigkeit zu Tage gefördert hat, die in seinen früheren geometrischen Erzählstrukturen nicht durchschien, und die nun ihre von Grund auf neue Interpretation möglich macht.

Scheffners Kino fügt gleich einer Reise durch die Störungen im Gewebe der Realität ein weiteres Steinchen in das Mosaik seiner Elemente. Aber anstatt



HAVARIE

zu versuchen, die Risse zu vergrössern, die in der Wirklichkeit zu finden sind, nähert sich sein Blick mit *And-Ek Ghes…*, als würde er sich einmal mehr von den Möglichkeiten der Realität überraschen lassen wollen.
Am Ende erweist sich dieser provisorische Ankunftsort als Utopie: Die Räume des (noch) nicht Gesehenen wieder mit einer neuen Gelegenheit der Sozialisierung bevölkern.
Die filmische Reise Philip Scheffners gleicht einer Reise in eine zu wagende Möglichkeit. Die im Film identifizierten Räume der Sozialität werden bewohnbare Räume. Gemeinsam bewohnbar.
Scheffners Oeuvre ist zugleich facettenreich und konsequent. Ein komplexes und ausserordentlich freies Werk, fähig, seine formalen Flexionen ohne irgendeine Hemmung neu zu erdenken. Darüber hinaus handelt es sich um ein politikbewusstes Kino, dem es gelingt, seine formalen Strukturen mit denen eines Landes in Dialog treten zu lassen, das einen tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandel durchläuft. Durch seine Werk hat Scheffner seine Arbeit bewusst als Ort der politischen Überlegung eingesetzt. Der Ort des Denkens von Bildern wird dann zum Ausgangspunkt eines Überdenkens der eigentlichen Möglichkeiten der Sozialität. Das Auseinandernehmen der Bilder und der Art und Weise, wie oder wie nicht sie wieder zusammengefügt werden können bedeutet, die Art und Weise neu zu gestalten, mittels derer das Bewohnen der Räume, die wir teilen, noch immer möglich ist – genau wie die Bilder, die wir durch Schnitt nebeneinander setzen können und dabei die Welt sehen, als sähen wir sie zum ersten Mal.
In diesem Sinne erweist sich Philip Scheffers Arbeit als einer der verblüffendsten und komplexesten Orte für jene, die die noch zu wagenden Möglichkeiten neu betrachten wollen, und jene, denen es immer noch wichtig ist, die Welt über Klang und Bildsprache zu sehen und zu denken.

PHILIP SCHEFFNER, DECIPHERING THE ENIGMAS OF THE REAL

THE CINEMA OF PHILIP SCHEFFNER

Philip Scheffner looks at the materials of reality with a curious gaze. According to him, reality never is only an image, but some image to deconstruct, i.e. a set of information items to decipher. The filmmaker's gaze is characterized by a geometrically frontal approach that has allowed him – especially in his early works – giving substance to an array of explorations, even topographically precise ones.
Cinema according to Scheffner is like a ground to explore above all, an opaque territory that is only unravelled if you look at it insistently and strategically. When you observe it carefully, eventually the observed territory ends by revealing a *havarie*, i.e. a failure, a tear in the texture of the real, exposing some stories – stories that need be recomposed piece by piece.
Scheffner is not intimidated by the seeming distance that separates the various pieces of his investigations. The meaning of his cinema often lies in the distance to be covered between a fragment and the next, in the attempt to recompose a hypothesis – a possibility – of image. This movement may ultimately be the ethic meaning of all his work. You move from your position, your world, or your images to head for – or try to evoke – another, not yet seen, image.
The train of static shots to be found in Scheffner's films, accompanied by – as is the case in *The Halfmoon Files* – historical documents or stock photographs, suggest how for him the image is always like a ground to be explored, to bring into question repeatedly, and never like an indisputable fact. A fact, just as other facts, that the gaze must relate to other items of information if it wants to grasp its articulations.
On closer view, Philip Scheffner's work questions the possibilities of editing. Why are two images juxtaposed? What lies behind the gesture of placing two images close to one another? Basically, the filmmaker is more interested in the possibility represented by the space to be perceived between two pictures, the distance between them, and the possibility of bridging this gap.
In this gap, in the possibility of thinking the editing, Scheffner finds the right ground to confront the recent history of his country. The folds of Germany's recent history make the object of the film-maker's investigation in films such as *Day of the Sparrow* or *Revision*. In the former, he dwells on the link, invisible at first sight, between a sparrow and a German soldier killed in a faraway battlefield; in the latter, the investigation of the death of two men from Romania killed in a field close to the border as they were mistaken for wild boars by a couple of hunters. Or yet, with *The Halfmoon Files*, the voice of an Indian soldier preserved thanks to a rudimentary recording dating back to the origins of phonography allows for peeking at the connections between militarism and race theories, existing well before National Socialism came to power.
Scheffner is clearly a political filmmaker. However, his approach is like that of a scientist. Among contemporary filmmakers, Philip Scheffner is likely to be most distant from the mythologies of both cinema and documentary. Just as a pathologist would do, he dissects the visible into fragments in an attempt to present a tool that helps rethink its complexities. In this sense, he is not an "easy" filmmaker. His work is very demanding, and the audience is supposed to be as determined as the author in the making of his films.
The peak of Scheffner's methodology is represented by *Havarie*, a film that manages to dilate a few minutes of footage, actual found footage, into the dimension of an at times disturbing reflection on the nature of imagery, and especially our relationship with it.
A boat with thirteen refugees on board is sighted around 3pm on

REVISION

AND-EK GHES...

September 12, 2012. The cruising ship *Adventure of the Seas* informs the Spanish coast guard of the sighting. The image seems frozen. Naked, in very low resolution. Voices off screen. Nothing seems to happen for an excruciatingly long time. After 47 minutes of almost total motionlessness (an apparent one, it should be noted), the camera pans to the right revealing the presence of the cruiser, and consequently the image source.

Cinema according to Scheffner is like a ground to explore above all, an opaque territory that is only unravelled if you look at it insistently and strategically.

The texture of the voices, actual field recordings, catch the sense of a place that has existed for a protracted moment, but was almost invisible to the naked eye, 38 nautical miles from Cartagena, Spain, and nearly 100 from Oran, Algeria. The image, recorded by Mr. Terry Diamond who was precisely on board the *Adventure of the Seas* for a total duration of three minutes and thirty-six seconds, is thus dilated into nearly 93 minutes.

By way of this process, Scheffner literally creates another space-time. A crystallized instant, pulsating and dilating up to the furthest limits of perception until it ultimately leads to our "hic et nunc" – that we usually do not see, for we are distracted by and actually buried under an inconceivable quantity of images. Scheffner's political process is different. Where the surplus of official images provokes a general blinding effect, encouraging the ideology of the absolute visible – something that reflects onto the structures of our social discourse too – Scheffner wisely focuses on a single image, one among the countless circulating on the internet, and transforms it into the epicentre of a saturated principle of individuation. As if the gaze had attained the end of its capacity to absorb and reprocess other images. For this reason, Scheffner's work on sound is crucial : sound – noise – replaces a world that our eyes are no longer able to see.

With *Havarie*, Scheffner's thinking manifests itself at the peak of its formal and political power. Therefore, it should not be surprising that with *And-Ek Ghes…* he reinvents his cinema thoroughly. It is an unlikely, but real, sequel of *Revision*, the film where he explored the tribulations of the Velcu family. With *And-Ek Ghes…*, the filmmaker puts up a filmic device in which his gaze is in fact participated by that of Colorado Velcu, while the latter's family tries to relocate in Germany following the trauma caused by the events portrayed in *Revision*.

After evoking it in his previous films, with *And-Ek Ghes…* Scheffner creates an actual territory for solidarity, in which the work of cinema becomes a shared practice. The ways whereby the materials of life, of the film to be made, and of the desires to be fleshed out are interwoven: they are the signs of an approach that opens up and changes. The formal control to be found in Scheffner's previous works opens up to the unforeseen, and the mise en scène finds new pleasure in a planning ability that at times may even seem devoid of any intentional nature. When the film leaves room for the Bollywood dream of the main characters, Scheffner unravels a capacity for contamination that his previous geometric narrative structures didn't let transpire before, while now an entirely fresh interpretation of those is possible.

The cinema of Scheffner, like a journey into the malfunctions of the fabric of reality, adds one more piece to the mosaic of its elements. However, less than trying to widen the cracks to be found in the real, with *And-Ek Ghes…* his gaze gets closer, as if he wanted to be surprised once again by the possibilities of the real.

In the end, this provisional arrival point is the sign of an utopia: repopulating the spaces of the not-(yet)-seen with a new opportunity for socialization.

The cinematic journey of Philip Scheffner is like a journey toward a possibility to be risked. The spaces of sociality identified by film become spaces to live. Together.

Scheffner's opus offers itself like a both multifarious and consistent work. A complex and extraordinarily free one, capable of rethinking its formal inflections without any inhibition whatsoever. Moreover, this is a politically-conscious cinema, that manages to let its formal structures establish a dialogue with those of a country undergoing a deep social transformation. Throughout his work, Scheffner has consciously used his films as a space for political reflection. The locus of thinking images then becomes the point of a new departure for rethinking the very possibilities of sociality. Decomposing the images and the way they can or cannot be pieced back together ultimately means to redesign the ways whereby inhabiting the spaces we share is still possible – just as the images that we may juxtapose by way of editing, while watching the world as if for the first time.

In this sense, the work of Philip Scheffner proves to be one of the most intriguing and most complex places for anyone who wants to rethink the possibilities to be still risked, and those who still care for watching and thinking the world through sound and imagery.

FAIRE VACILLER LES VISIBILITÉS ET LES HIÉRARCHIES DE REGARD

UN ENTRETIEN AVEC PHILIP SCHEFFNER

DAY OF THE SPARROW

Vous avez d'abord travaillé dans le domaine de l'art vidéo. Comment s'est passée la transition vers le cinéma?

Je n'ai jamais fait d'études de cinéma ni rien de comparable, mais je m'intéressais déjà à l'art lorsque j'étais jeune. Je me définirais comme un autodidacte. Quand je suis arrivé à Berlin-Ouest au milieu des années 1980, j'ai rencontré des amis qui avaient fait des études théoriques de cinéma. Ils m'ont introduit au film. Auparavant, je n'allais jamais au cinéma, les films ne jouaient aucun rôle dans ma vie. Grâce à ces amis, j'ai été confronté à de nombreuses nouveautés et j'ai vu des choses que je n'avais jamais vues avant. Rapidement, j'ai fondé une société de production en association avec ces personnes.
A cette époque, je faisais des installations artistiques. La galerie KAOS de Cologne, dans laquelle j'ai moi-même exposé, avait pour principe particulier qu'au lieu de produire un catalogue d'exposition, elle donnait aux artistes la possibilité de tourner des vidéos avec un matériel professionnel. A l'époque, c'était quelque chose d'extraordinaire, car les moyens de production étaient encore très chers. Cela m'a mis le pied à l'étrier. En collaboration avec Merle Kröger, avec qui je travaille encore aujourd'hui, nous avons tourné une première vidéo, et nous sommes ainsi entrés en contact avec la société de production *KAOS Film- und Video-Team*, qui était liée à la galerie. Un an plus tard, ils nous ont demandé si nous souhaitions collaborer à un magazine télé, pour lequel nous devrions livrer régulièrement de l'art vidéo. Cela peut paraître surprenant mais il faut savoir que la situation était très particulière en Allemagne à l'époque de la chute du Mur. Les chaînes privées venaient juste d'être lancées. Auparavant, il n'existait que des chaînes publiques et pour obtenir leur licence d'émission, RTL et SAT1 ont été obligées de proposer des programmes régionaux en raison d'une règle légale imposée par l'Etat. Cela leur revenait cher et n'était pas intéressant pour eux. Ils ont alors décidé de confier ces espaces imposés sur leur grille des programmes à des sociétés de production régionales.

Avez-vous trouvé une certaine liberté dans cet espace ?

Les chaînes privées n'avaient aucun droit de regard sur la partie rédactionnelle, et cet espace était animé par des acteurs très différents. Un de ces « contributeurs » était justement *KAOS Film- und Video-Team*, qui avait ses racines dans l'activisme politique de gauche et dont le magazine était très marqué. Nous avions énormément de liberté. Dans ce contexte, nous étions chargés de fournir de l'art vidéo dans un format de court métrage, et plus tard, nous nous sommes directement intéressés à des thèmes politiques et nous avons collaboré étroitement avec les journalistes.
En 1992, nous avons fondé le collectif *dogfilm*. Nous étions cinq: Jörg Heitmann, Tina Ellerkamp, Ed van Megen, Merle Kröger et moi. Et nous avons vraiment travaillé en tant que collectif, en tant que collectif d'auteurs, mais aussi en tant que collectif tout court. Chacun s'occupait de tout, de la facturation et la collecte des reçus à la conception, au montage et à la caméra. Pour le montage par exemple, l'un de nous commençait le matin, et il y avait ensuite le service du soir, qui montait pendant la nuit ce que les autres avaient accompli durant la journée. Le lendemain, on revenait, et il ne restait rien de ce qu'on avait fait (rire)... On discutait beaucoup et on apprenait à supporter la critique.

Ce travail collectif est une chose que vous poursuivez encore aujourd'hui...

C'est vrai. C'est ainsi que j'ai commencé à faire des films, et c'est la façon logique et naturelle de travailler. L'idée que je pourrais faire des films seul, que j'allais en porter seul la responsabilité paraissait très bizarre et même un peu absurde au début.

Y a-t-il encore aujourd'hui des espaces à animer librement, comme ces espaces de programme télévisé que vous avez décrits à l'instant?

On penserait d'abord à Internet. Internet est encore porté par de nombreuses utopies que nous avions, mais on voit bien qu'elles ne fonctionnent pas vraiment. Internet est très intéressant pour le cinéma. J'ai dernièrement collaboré à une série Web et le support offre une certaine ouverture et des raccourcis pour la production. Mais la salle de cinéma me tient particulièrement à cœur. Le cinéma est un espace très particulier, un espace qui offre une concentration tout à fait spéciale. C'est ce qui continue de me fasciner encore aujourd'hui. Et je crois que tous les films que nous avons élaborés à partir de *The Halfmoon Files* sont de vrais films de cinéma, précisément parce qu'ils se préoccupent toujours de l'espace créé, et qui est un espace que le réalisateur partage avec les spectateurs. Je trouve ce phénomène intéressant, beaucoup plus intéressant que celui qui se produit dans une salle d'exposition. Personnellement, j'ai beaucoup de mal à m'y concentrer.

Vos films exigent justement une certaine concentration. En quoi est-ce que l'espace de la salle de cinéma offre-t-il un environnement favorable à cette concentration ?

Sans aucun doute, l'environnement de la salle de cinéma favorise la concentration, mais c'est aussi par la convention qui se cache derrière : je décide d'acheter une entrée, et je prouve ainsi que je suis prêt à m'engager dans quelque chose qui ne vient pas de moi, dans la vision d'une autre personne. Ensuite, on peut se concentrer tout en partageant l'expérience avec d'autres. Je continue à trouver là une certaine beauté, car la possibilité de se concentrer est une chose qui me manque souvent dans ma propre perception quotidienne de la réalité. Je m'y laisse constamment distraire.
Et l'autre élément est le temps. Quand on est assis dans une salle de cinéma, on a le temps de regarder, de voir, d'écouter et d'observer au mieux. Un certain temps est nécessaire pour qu'on puisse se positionner en tant que spectateur et examiner la position qui est proposée. On a besoin de temps pour aborder un sujet, pour se pencher sur une question. Les pensées divaguent aussi parfois, et ce n'est pas un problème. Mais le facteur temps – le temps de la concentration, de l'attention, de la propre décision de s'abandonner à quelque chose – est un élément qui a une très forte valeur. Au final, il y a peu d'autres endroits où ces éléments se retrouvent dans cette combinaison.

Vos films affichent une forme très ouverte et laissent beaucoup de place au spectateur. Pensez-vous déjà au spectateur lorsque vous tournez ou montez un film ?

Je suis moi-même un spectateur. Je trouve la distinction entre réalisateur et spectateur assez peu pertinente, car en créant un film, je me vois aussi comme spectateur. En ma qualité de réalisateur, j'en sais souvent plus sur le sujet et sur ce qui se passe que le spectateur plus tard. Mais nous partageons une position, celle où nous devons voir et écouter ce qui se passe. Des deux côtés, c'est de cela qu'il s'agit : voir ou entendre quelque chose, puis prendre position par rapport à cela. C'est ce que je fais pendant que je réalise le film, et c'est le travail que fait finalement le spectateur. La salle de cinéma dans laquelle est assis le spectateur doit ouvrir un espace dans lequel il est possible de négocier des choses ensemble. C'est là mon idéal, le résultat que je cherche à obtenir.

Dans vos films aussi il s'agit parfois d'ouvrir un espace d'échange ou de négociation pour s'entendre avec les protagonistes sur la démarche à adopter, sur les images à créer ensemble...

C'est très variable dans les différents films, mais il y a toujours une tentative qui va dans ce sens. Je considère qu'il est très important de savoir clairement ce qui m'intéresse dans la personne que je filme, quel est mon rapport à elle et de le lui formuler clairement. Il ne s'agit pas de devenir les meilleurs amis du monde, comme le voudrait un certain cliché du documentaire, mais de ne jamais oublier que je suis là avant tout pour tourner un film. C'est mon travail, et il nécessite une certaine distanciation. Mais il s'agit aussi toujours de construire une relation : une relation où les visibilités et les hiérarchies de regard vacillent et peuvent être bouleversées. Je trouve cela productif, et important politiquement.

THE HALFMOON FILES

Vos films entretiennent-ils un dialogue entre eux ? Se complètent-ils d'une certaine façon ? Il existe une sorte de fil rouge et des questions qui se suivent. Peut-on ou doit-on en tant que spectateur envisager vos films dans leur ensemble ?

Il y a évidemment des liens. Un sujet récurrent et qui m'a toujours particulièrement fasciné est celui de l'invisibilité. Nous tournons des films sur des choses que l'on ne peut pas voir, sur des sujets, des événements, des conditions, des situations, des questions ou autre, desquels on se dit : cela devrait être visible, pourquoi ça ne l'est pas ? C'est une question intéressante parce que d'abord une question de perception personnelle. Et le film en tant que medium force à se poser des questions de perception: comment filmer ? Est-ce que je filme comme je le pense ? Ou est-ce que je dois me décaler, omettre ou transformer quelque chose pour adopter un autre regard ? Il s'agit de se placer dans une relation, de trouver une position qui n'est pas déterminée au départ. Je trouve difficile d'avoir un avis sur tout et d'entrer en contact avec de nouveaux éléments. Et le film est pour moi un moyen d'entrer en contact, de me mettre en rapport d'une manière aussi complexe que possible. A travers le film, je n'essaie pas de définir un élément à priori, mais plutôt de l'interroger et d'œuvrer contre une certaine affirmation de réalité. Il existe une hiérarchie des regards. Il existe une hiérarchie acceptée socialement de ce qui paraît important et de ce qui ne le paraît pas, de qui l'on voit et de qui l'on ne voit pas. Il s'agit de bouleverser ce système ou de le réorganiser. Même si ce n'est que pour le temps d'un film, c'est un bon moyen pour révéler, voir différemment, tout réorganiser pour quelques instants. Le film offre un bon moyen pour s'opposer à l'affirmation qui consiste à dire : « C'est comme ça ».

Propos recueillis par
MOURAD MOUSSA

SICHTBARKEITEN UND BLICKHIERARCHIEN DURCHEINANDERBRINGEN

EIN GESPRÄCH MIT PHILIP SCHEFFNER

Sie waren zunächst im Feld der Videokunst tätig. Wie lief der Übergang zum Film?

Film oder Ähnliches habe ich nie studiert, aber ich habe mich schon als Jugendlicher für Kunst interessiert. Ich würde mich als Autodidakt bezeichnen. Als ich Mitte der 80er-Jahre nach West-Berlin kam, habe ich Freunde kennengelernt, die Filmwissenschaft studierten. Die haben mich an den Film herangebracht. Vorher war ich nie im Kino, Film spielte keine Rolle in meinem Leben. Dank dieser Freunde wurde ich mit vielen neuen Sachen konfrontiert und habe Dinge gesehen, die ich nie zuvor gesehen hatte. Bald danach habe ich mit diesen Leuten zusammen eine Filmfirma gegründet.
Zu dem Zeitpunkt habe ich Kunstinstallationen gemacht. Die KAOS-Galerie in Köln, in der ich ausgestellt habe, hatte das spezielle Prinzip, dass sie den Künstlern statt eines Katalogs die Möglichkeit gegeben hat, mit professionellem Videoequipment Videos zu drehen. Das war damals etwas Besonderes, da die Produktionsmittel noch sehr teuer waren. Das war so mein Einstieg. Mit Merle Kröger zusammen, mit der ich noch heute zusammenarbeite, haben wir ein erstes Video gemacht. Damit sind wir zum ersten Mal mit der Produktionsfirma KAOS Film- und Video-Team, die auch diese Galerie mitgetragen hat, in Kontakt getreten. Ein Jahr später haben sie uns gefragt, ob wir nicht bei einem Fernsehmagazin mitmachen wollten, für das wir dann regelmässig Videokunst liefern sollten. Das mag seltsam erscheinen, aber zur Zeit des Mauerfalls war die Situation in Deutschland ganz besonders. Privatfernsehen wurde zu dem Zeitpunkt gerade eingeführt. Bis dahin gab es nur öffentlich-rechtliches Fernsehen, und um ihre Sendelizenz zu bekommen, waren RTL und SAT1 durch eine rechtliche Regelung von staatlicher Seite gezwungen, Regionalfernsehen anzubieten. Für die war das teuer und uninteressant, und deswegen sind sie den Umweg gegangen, regionale Produktionsfirmen mit diesen Programmfenstern zu beauftragen.

Haben Sie in diesem Raum eine gewisse Freiheit gefunden?

Privatsender hatten keinerlei redaktionelles Mitspracherecht und dieser Raum wurde von den unterschiedlichsten Leuten bespielt. Einer dieser «Contributors» war eben KAOS Film- und Video-Team, die ihre Wurzeln in einem linken Politaktivismus hatten, wovon auch das Magazin geprägt war. Wir hatten sehr viel Freiheit. Wir waren in diesem Rahmen dafür zuständig, Videokunst in einem Kurzfilmformat zu liefern. Später haben wir uns direkt auf politische Themen bezogen und haben dann auch sehr eng mit den Journalisten zusammengearbeitet.
1992 haben wir das Kollektiv dogfilm gegründet. Wir waren zu fünft: Jörg Heitmann, Tina Ellerkamp, Ed van Megen, Merle Kröger und ich, und wir haben wirklich als Kollektiv, als Autorenkollektiv aber auch sonst als Kollektiv gearbeitet. Jeder hat alles gemacht, von Abrechnung und Quittungen Sammeln bis zur Konzeption, Schnitt und Kamera. Für den Schnitt zum Beispiel hat morgens immer einer angefangen, und dann kam die Abendschicht, die in der Nacht alles umgeschnitten hat, was die anderen am Tag gemacht hatten. Am nächsten Tag kam man wieder hin und da war nichts mehr von dem, was man gemacht hatte (lacht) ... Also man hat gelernt, viel zu diskutieren und Kritik auszuhalten.

Dieses kollektive Arbeiten ist etwas, an dem Sie bis heute festhalten ...

Genau. Ich habe so angefangen und das ist für mich eine logische und natürliche Art, Filme zu machen. Es war erst mal schwer überhaupt zu denken, dass ich Filme allein machen könnte, dass ich allein dafür die Verantwortung tragen würde. Das war erst mal

REVISION

DAY OF THE SPARROW

eine ganz komische Vorstellung.

Gibt es heute noch Räume, die komplett frei zu bespielen sind, wie diese Fernsehfenster, die Sie eben beschrieben haben?

Man würde erst mal ans Internet denken. Das Internet wird von vielen Utopien getragen, die wir früher hatten, aber man sieht auch, dass die nicht wirklich funktionieren. Internet ist zwar für den Film sehr interessant – Ich habe neulich an einer Web-Serie mitgearbeitet, und das Medium bietet eine gewisse Offenheit und kürzere Wege für die Produktion – aber der Kinoraum liegt mir am meisten am Herzen. Kino ist ein ganz besonderer Raum, ein spezieller Konzentrationsraum. Und das ist es, was mich bis heute daran total fasziniert. Ich glaube, dass alle Filme, die wir nach *The Halfmoon Files* gemacht haben, totale Kinofilme sind, gerade weil sie sich sehr stark und immer wieder mit dem Raum beschäftigen, der da durch Filme aufgemacht wird, und in dem der Zuschauer sitzt, in dem ich als Regisseur auch sitze … Und das passiert in einer starke Auseinandersetzung mit dem Kinoraum. Den finde ich immer noch interessant, wesentlich interessanter als zum Beispiel den Ausstellungsraum, in dem ich mich persönlich nicht gut konzentrieren kann.

Und Ihre Filme verlangen gerade eine gewisse Konzentration … Inwiefern bietet der Kinoraum eine Umgebung, die dieser Konzentration förderlich ist?

Klar. Und der Raum hilft auf jeden Fall. Ich mag auch die Konvention, die dahinter steckt: ich entscheide mich, ich kaufe eine Eintrittskarte, und damit belege ich meine Bereitschaft, mich auf etwas einzulassen, was nicht von mir kommt, eine Vision, die von jemand anderem ist. Und dann kann man sich konzentrieren, und trotzdem ist man nicht allein. Ich finde nach wie vor, dass dies ein unheimlich interessanter und schöner Moment ist, weil er so eine Konzentration braucht. Das ist es, was mir persönlich oft in meiner eigenen Realitätswahrnehmung fehlt, weil ich mich selbst andauernd ablenke.
Auch die Zeit spielt eine riesige Rolle. Wenn man im Kinoraum sitzt, hat man Zeit gut hinzugucken, zu sehen, zu hören und zu beobachten. Eine gewisse Zeit ist nötig, damit man sich als Zuschauer positionieren kann und die Position, die vertreten wird, zu überprüfen. Man braucht Zeit, um sich mit einem Thema, mit einer Frage zu beschäftigen. Die Gedanken schwenken vielleicht auch mal ab, das ist auch in Ordnung. Aber der Faktor von Zeit, von Konzentration, von Fokussierung, von der eigenen Entscheidung, sich auf etwas einzulassen … Das sind alles Sachen, die einen hohen Wert haben. Letztendlich gibt es wenige Orte, wo das in dieser Bündelung auftritt.

Ihre Filme haben eine sehr offene Form und lassen dem Zuschauer sehr viel Raum. Denken Sie auch schon an den Zuschauer, wenn Sie einen Film drehen oder schneiden?

Ich bin selbst Zuschauer. Diese Unterscheidung – da bin ich, der Filmemacher, und da ist später der Zuschauer – ist nicht so entscheidend, weil ich mich beim Filmemachen auch selbst als Zuschauer imaginiere. Als Filmemacher weiss ich oft mehr von dem, worum es geht, als später der Zuschauer. Aber die Position ist erst mal, dass sowohl ich als auch der Zuschauer das angucken und anhören müssen, was passiert. Und es geht auf beiden Seiten genau darum: etwas zu sehen oder etwas zu hören, und sich dann in ein Verhältnis dazu zu setzen. Das tue ich, während ich den Film mache, und das ist letztendlich auch die Arbeit, die der Zuschauer leistet. Der Kinoraum, in dem der Zuschauer sitzt, soll einen Raum eröffnen, in dem es möglich ist, gemeinsam Dinge zu verhandeln. Das ist meine Idealvorstellung, das Ergebnis, das ich erzielen möchte.

Auch in Ihren Filmen geht es manchmal darum, einen Raum für den Austausch oder das Verhandeln zu öffnen, um sich mit den Protagonisten über den Ansatz, die gemeinsam zu schaffenden Bilder zu einigen …

Das ist sehr unterschiedlich in den verschiedenen Filmen. Aber es gibt zumindest immer so einen Versuch. Ich halte es für sehr wichtig, klar zu sehen, was mich an der Person interessiert, die ich filme, welches Verhältnis ich zu ihr habe, und das auch dieser Person gegenüber sehr klar zu formulieren. Es geht nicht darum, im Dokumentarfilmklischee sozusagen «beste Freunde» zu werden, sondern ganz klar zu stellen, dass ich erst mal da bin, um einen Film zu drehen. Das ist mein Beruf, und das bringt eine Art von Distanzierung mit sich. Aber es geht schon immer auch darum, ein Verhältnis aufzubauen: ein Verhältnis, das auch irgendwo etwas mit Augenhöhe zu tun hat, wo die Sichtbarkeiten und die Blickhierarchien ins Schwanken geraten und durcheinandergebracht werden können. Das halte ich für produktiv, das halte ich für politisch wichtig.

Führen Ihre Filme einen Dialog miteinander? Ergänzen sie sich irgendwo? Es gibt ja einen gewissen roten Faden und Fragen, die Sie gerne stellen. Kann man, oder soll man als Zuschauer Ihre Filme zusammendenken?

Es gibt selbstverständlich verbindende Elemente. Eine wiederkehrendes Thema, das mich immer fasziniert hat, ist das der Unsichtbarkeit. Wir machen Filme über Dinge die man nicht sehen kann, Filme über Dinge, Ereignisse, Zustände, Situationen, Fragen usw., bei denen man das Gefühl hat: die müssten doch sichtbar sein, warum sind sie es dann nicht? Das, finde ich, ist eine interessante Frage, weil es erst mal eine Frage an die eigene Wahrnehmung ist. Und der Film als Medium fordert dazu auf, über die eigene Wahrnehmung nachzudenken: Wie filme ich das jetzt? Filme ich das, wie ich es denke? Oder muss ich extra etwas weglassen oder anders machen, um mir einen anderen Blick zu ermöglichen? Es geht darum, sich in ein Verhältnis zu setzen, sich eine Position zu finden, die nicht von Anfang an festgelegt ist. Ich finde es nämlich nicht so einfach, immer eine Meinung zu allem zu haben, und überhaupt in Kontakt mit neuen Dingen zu treten. Und Film ist für mich ein Mittel, um in diesen Kontakt zu treten, um mich in einer möglichst komplexen Art und Weise in ein Verhältnis zu setzen. Durch den Film versuche ich nicht, zu erzählen, wie etwas ist, sondern ich versuche, zu hinterfragen, wie etwas ist, und vielleicht auch gegen diese Behauptung von Realität anzuarbeiten. Es gibt eine Blickhierarchie. Es gibt eine gesellschaftlich akzeptierte Hierarchie dessen, was wichtig erscheint, und dessen, was nicht wichtig erscheint, wen man sieht und wen man nicht sieht. Aber dieses System durcheinanderzubringen oder neu zu organisieren, und wenn es nur für die Dauer eines Films ist, halte ich für produktiv. Es ist ein gutes Medium, um diese Sachen anders aufzumachen, neu zu verhandeln, für Momente völlig anders zu organisieren. Film bietet auf jeden Fall eine Methode, um sich gegen die Behauptung «So ist es» zu wehren.

Aufgezeichnet von
MOURAD MOUSSA

TO DISTURB WHAT IS SEEN AND THE HIERARCHIES OF VIEWS

A CONVERSATION WITH PHILIP SCHEFFNER

DAY OF THE SPARROW

You began your career in video art. How did you end up in film?

I have never studied film or the like, but I was already interested in art when I was young. I would call myself an autodidact. When I came to West Berlin in the mid-1980s, I made friends with some people who had studied film theory. They introduced me to film. Before that, I never went to the cinema, and film played no part in my life. Thanks to these friends, I saw things I had never seen before. Shortly afterwards, I joined forces with these people to set up a production company.
At that time I was working on art installations. I exhibited at the KAOS Gallery in Cologne, and they offered artists a unique opportunity to shoot videos using professional equipment rather than producing for them an exhibition catalogue. That was something special at the time as production equipment was still very expensive. So this helped me get a foot on the ladder. I made my first video with Merle Kröger, and we still work together today. This was our first contact with the KAOS Film- und Video-Team production company, which was also involved with the KAOS Gallery. A year later, they asked if we would be interested in working on a TV magazine show, for which we'd have to regularly supply video art. It may seem surprising but it's important to know that the situation was very particular in Germany around the time of the fall of the Wall. Private TV channels had only just been launched. Before that there had only been public TV channels and, in order to obtain their broadcasting licence, RTL and SAT1 were legally obliged by the government to provide regional TV programmes. They found this uninteresting and expensive, so they got around it by giving these enforced programme slots to regional production companies.

Did this provide you with a certain amount of freedom?

Private stations had no say on the editorial front, and the slot was used by all kinds of different people. As it happens, one of these "contributors" was KAOS Film- und Video-Team, whose roots were in left-wing political activism, which had great influence on their magazine show. We had an enormous amount of freedom. In this context, we were responsible for delivering video art in a short film format. Later on, we made direct reference to political issues and began working closely with the journalists.
In 1992 we set up the dogfilm collective. There were five of us involved – Jörg Heitmann, Tina Ellerkamp, Ed van Megen, Merle Kröger and I – and we really worked as a collective: a collective of writer-directors, but also just quite simply as a collective. Everyone got involved in everything, from doing the accounts and collecting receipts to coming up with concepts, editing and camerawork. For example, one of us would start editing in the morning then the evening shift would take over and spend the night editing what the others had accomplished during the day. You came back the next day and found there was nothing left of what you had done (laughs)... We discussed things and learned to be open to criticism.

You still take this collective approach to your work...

That's right. It's how I began making films, and it's the logical and natural way to work. The idea that I could make films on my own, that I was going to take sole responsibility for them, seemed really strange and even a little absurd at first.

Are there still spaces where you can be totally free to air your ideas, such as those TV programme slots you just talked about?

Well, we'd immediately think of the internet. The internet is still borne along by many of our former utopian visions, but we see now that they don't really work. The internet is certainly very interesting for film. I recently worked on a web series and this medium requires a certain degree of openness, and less complicated production processes. But it's the cinema auditorium that is closest to my heart. Cinemas are very specific places, ones that provide space for very special concentration. That's why I continue to be fascinated by them. And I think all the films we have developed since *The Halfmoon Files* are true cinema films precisely because they always deal with the space created, which is a space that the director shares with the audience. I find this phenomenon interesting, much more interesting than that produced in exhibition spaces. Personally I find it very hard to concentrate in them.

And your films require a certain amount of concentration. How does the space of a cinema auditorium provide an environment that is conducive to this concentration?

Without a doubt, the environment of a cinema auditorium is conducive to concentration but it's also through the convention hiding behind it: I decide to buy a ticket, and I thus prove that I'm willing to commit to something that doesn't come from me, to the vision of another person. Then we can concentrate, but while sharing the experience with others. I continue to find a certain beauty in this, as the possibility to concentrate is something often lacking in my own everyday perception of reality, in which I'm constantly distracted.
And the other element is time. When we're sitting in the cinema, we have time to watch, see, listen and observe to the best of our ability. It takes some time to position ourselves as a viewer and then to examine the position that is being presented. We need time to get to grips with a topic, to focus on a particular question. And sometimes you might switch off a little, but that's OK too. But the elements of time, concentration, focus, deciding to open oneself up to something... these things all have value. At the end of the day, there are few places in which we find these elements in this combination.

Your films have a very loose structure, giving the audience a great deal of space. Do you think about the audience when you are shooting and editing a film?

I am the audience myself. I find the distinction between the director and the audience quite irrelevant, because I also see myself as the audience when making the film. As the director, I often know more about the subject and what is happening than the audience does later on. But we share a position, that in which we have to watch and listen to what is happening. And for both sides, it's about seeing or hearing something and then finding one's own relationship to it. This is what I do while I'm making the film and, at the end of the day, the audience does a similar job. The cinema auditorium where the audience sits should open up a space where it is possible to work through things together. That's my ideal, the result that I'm trying to obtain.

In your films, there is often also a question of opening up a space for exchange or negotiation so as to reach an understanding with the protagonists as to the approach to adopt, the images to create together...

It's very different in every film, but there is always an attempt to go in that direction. I think it is very important to be clear about what interests me in the person I am filming, what my relationship is with them, and to express it very clearly to them. It's not about becoming "best friends" as per a certain cliché of documentary films, but about never forgetting that I am first and foremost there to make a film. That's my job, and that requires a certain distance.
But it's also always a case of building a relationship: a relationship in which the visibilities and hierarchies of perspective waver and can be upset. I think that is productive, I also think it is important from a political perspective.

Are your films conducting a dialogue with each other? Do they somehow complement each other? They have certain threads and issues that they like to examine. As the audience, can we or should we see your films as a compilation?

There are obviously some links. A recurring theme that has always particularly fascinated me is invisibility. We make films about things we can't see, films about subjects, events, conditions, situations, questions or other things about which we think :that should be visible, so why isn't it? It's an interesting question because it is first of all a question about one's own perception, and the medium of film forces us to ask questions about perception: how do I film this now? Should I film it how I think it?

Or should I deliberately leave something out or do something else so that I can make it possible to have a different perspective? It is a case of putting oneself in a relationship, finding a position that is not fixed right from the start. I find it difficult to have an opinion on everything and come into contact with new elements. For me, film is a way of making this contact, putting myself in a relationship in a way that is as complex as possible. Through film, I don't try to define an element at first glance but instead to question it and to work against a certain assertion of reality. There is a hierarchy of views. There is a socially accepted hierarchy of what seems important and what does not seem important, who we see and who we do not see. It's productive to disturb or reorganise this system, even if it's just for the duration of a film. It's a good way to reveal, to see things differently, to reorganise everything for a few moments. Film offers an effective method of defence against the assertion: "This is how it is".

Interview conducted by
MOURAD MOUSSA

PHILIP SCHEFFNER, JÖRG HEITMANN

JURISTIC BODIES

JURISTISCHE KÖRPER

GERMANY | 1995 | 49' | GERMAN, ENGLISH, SPANISH

SCREENPLAY
Philip Scheffner, Jörg Heitmann

PHOTOGRAPHY
Jörg Heitmann

SOUND
Philip Scheffner, Jörg Heitmann, Tina Ellerkamp, Ed van Megen

EDITING
Philip Scheffner, Jörg Heitmann

PRODUCTION
dogfilm

CONTACT
Merle Kröger
pong Film GmbH
+49 3061076098
info@pong-berlin.de

Les passeports assignent des places que l'on nomme identités et qui marquent une limite entre les individus : il y a les légaux et les illégaux, les désirables et les indésirables. Il est l'objet qui permet aux chanceux de prouver qu'ils sont du bon côté. Mais à l'heure du contrôle biométrique, quel en est le prix ? Et quel est le fardeau porté par ceux qui n'en ont pas, à qui une identité est refusée ?

Der Pass weist Identitäten genannte Plätze zu, die eine Grenze zwischen den Menschen ziehen: Es gibt die Rechtmässigen und die Unrechtmässigen, die Erwünschten und die Unerwünschten. Er erlaubt es den Glücklichen nachzuweisen, dass sie auf der richtigen Seite sind. Aber wie hoch ist der Preis dafür im Zeitalter der biometrischen Kontrolle? Und welches Joch haben jene zu tragen, die keinen haben, denen eine Identität verweigert wird?

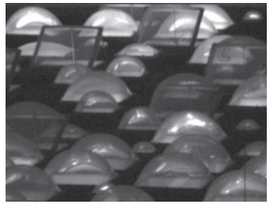
A passport assigns places that we call identities and which mark a limit between individuals: there is the legal and the illegal, the desirables and the undesirables. It is the object that enables the lucky to prove they're on the right side. But at what cost in this time of biometric control? And what burden is carried by those who don't have one, by those refused an identity?

MOURAD MOUSSA

PHILIP SCHEFFNER

a/c

GERMANY | 2003 | 42' | ENGLISH, HINDI



SCREENPLAY
Philip Scheffner, Merle Kröger

SOUND
Philip Scheffner

EDITING
Philip Scheffner

MUSIC
Philip Scheffner

PRODUCTION
Merle Kröger (pong)

CONTACT
Merle Kröger
pong Film GmbH
+49 3061076098
info@pong-berlin.de

Par un magma d'images et de sons qui sont autant d'impressions sensuelles, les fantasmes projetés sur une ville se retrouvent confrontés à la réalité triviale du trafic routier. Entre Bombay et Berlin, des jeux de renvois et d'associations d'idées brouillent la distance entre l'ici et le lointain, le connu et l'inconnu, le souvenir et l'imaginaire.

In einem Magma der sinnlichen Eindrücke aus Bildern und Klängen wird das auf eine Stadt projizierte Wunschdenken mit der trivialen Realität des Strassenverkehrs konfrontiert. Zwischen Bombay und Berlin lassen Verweise und Gedankenspiele die Distanz zwischen dem Hier und der Ferne, dem Bekannten und dem Unbekannten, der Erinnerung und der Vorstellungswelt verschwimmen.

Through a magma of images and sounds which represent sensorial impressions, the fantasies projected onto a town find themselves face to face with the trivial reality of road traffic. Between Bombay and Berlin, games of references and idea associations blur the distance between here and afar, the known and the unknown, memory and imagination.

MOURAD MOUSSA

PHILIP SCHEFFNER

THE HALFMOON FILES

GERMANY | 2007 | 87' | GERMAN, ENGLISH, URDU, PUNJABI, HINDI

SCREENPLAY
Merle Kröger, Philip Scheffner

PHOTOGRAPHY
Astrid Marschall

SOUND
Philip Scheffner

EDITING
Philip Scheffner

MUSIC
Philip Scheffner

PRODUCTION
Merle Kröger (pong)

La voix de Mall Singh nous parvient aujourd'hui à travers son enregistrement sur un disque Shellac du début du XX^{e} siècle. Elle est l'une des centaines composant l'archive sonore d'époque documentant « les langues du monde ». Aux détours de l'enquête qui cherche à retrouver l'homme derrière la voix, se dessine un film sur le colonialisme et ses représentations, mais aussi une histoire de fantôme.

Die Stimme Mall Singhs erreicht uns heute als Aufnahme auf einer Schellackplatte vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Sie ist eine von vielen hundert anderen Stimmen, die ein frühes Tonarchiv über die «Sprachen dieser Welt» bilden. Aus der detektivischen Arbeit, durch die der Mann hinter der Stimme gefunden werden soll, geht ein Film über den Kolonialismus und seine Darstellungen, aber auch eine Geistergeschichte hervor.

The voice of Mall Singh comes to us today through its recording on a Shellac disc at the beginning of the 20th century. It is among hundreds that make up a period sound archive documenting the "languages of the world". Over the course of this investigation that seeks to find the man behind the voice, there emerges a film about colonialism and its representations, but also a ghost story.

CONTACT
Merle Kröger
pong Film GmbH
+49 3061076098
info@pong-berlin.de

MOURAD MOUSSA

PHILIP SCHEFFNER

DAY OF THE SPARROW

DER TAG DES SPATZEN

GERMANY | 2010 | 100' | GERMAN, ENGLISH, DUTCH

SCREENPLAY
Merle Kröger

SOUND
Pascal Capitolin, Volker Zeigermann

EDITING
Philip Scheffner

PRODUCTION
Marcie Jost, Peter Zorn (Worklights Media Production); ZDF / ARTE;
Merle Kröger (pong); Meike Martens (Blinker Filmproduktion GmbH)

Un moineau qui fait tomber une partie des pièces d'un domino géant est abattu en Hollande ; un soldat allemand mort dans un attentat à Kaboul. Ces deux faits divers sans lien apparent et qui se disputaient la une d'un quotidien allemand le 14 novembre 2005, forment le point de départ d'une enquête sur la limite parfois ténue entre situation de guerre et situation de paix.

Ein Spatz, der in Holland erschossen wurde, weil er beinahe einen Domino-Rekordversuch zum Scheitern brachte; ein deutscher Soldat, der bei einem Attentat in Kabul getötet wurde. Zwei Meldungen ohne sichtbare Verbindung zueinander, die am 14. November 2005 in den Schlagzeilen einer deutschen Tageszeitung standen, bilden den Ausgangspunkt einer Ermittlung an der bisweilen dünnen Grenze zwischen Kriegs- und Friedenssituationen.

A sparrow that knocked down part of a giant set of dominos is shot down in Holland; a German soldier dead in an attack in Kabul. Two apparently unconnected news items, which competed for the front page of a German daily newspaper on 14 November 2005, form the starting point for an investigation into the sometimes fine line between a state of war and a state of peace.

CONTACT
Merle Kröger
pong Film GmbH
+49 3061076098
info@pong-berlin.de

MOURAD MOUSSA

PHILIP SCHEFFNER

REVISION

GERMANY | 2012 | 106' | GERMAN, ROMANIAN

SCREENPLAY
Merle Kröger, Philip Scheffner

PHOTOGRAPHY
Bernd Meiners

SOUND
Pascal Capitolin, Volker Zeigermann

EDITING
Philip Scheffner

PRODUCTION
Marcie Jost, Peter Zorn (Worklights Media Production);
Doris Hepp (ZDF / ARTE);
Merle Kröger (pong); Meike Martens (Blinker Filmproduktion GmbH)

En 1992, deux hommes originaires de Roumanie sont retrouvés morts près de la frontière germano-polonaise. On conclut, de manière hâtive, à un accident de chasse, alors que des éléments accablants semblent volontairement avoir été laissés de côté durant l'enquête. 20 ans plus tard, Philip Scheffner ouvre à nouveau le dossier, et donne la parole aux membres de la famille qui n'avaient pas été entendus.

1992 werden zwei Rumänen nahe der deutsch-polnischen Grenze tot aufgefunden. Voreilig wurde auf einen Jagdunfall geschlossen, aber wie es scheint, wurden belastende Elemente während den Ermittlungen bewusst ignoriert. 20 Jahre später nimmt Philip Scheffner den Fall neu auf und erteilt den damals nicht angehörten Familienmitgliedern das Wort.

In 1992, two men from Romania were found dead near the German-Polish border. A hunting accident was blamed, and hastily so, while damning elements appear to have been voluntarily ignored during the investigation. 20 years later, Philip Scheffner re-opens the case, and gives the family members—who had not been heard—the chance to speak.

CONTACT
Merle Kröger
pong Film GmbH
+49 3061076098
info@pong-berlin.de

MOURAD MOUSSA

PHILIP SCHEFFNER, COLORADO VELCU

AND-EK GHES...

GERMANY | 2016 | 94' | ROMANY, ROMANIAN, SPANISH, GERMAN

SWISS PREMIERE

SCREENPLAY
Philip Scheffner, Merle Kröger, Colorado Velcu

PHOTOGRAPHY
Philip Scheffner, Colorado Velcu, Parizan Nistor, Casino Nistor, Mario Ilie, Emporio Ilie, Noami Nistor, Fecioara Velcu, Zefir Chiciu, eckichan Velcu, Rața Miclescu, Calil Velcu, Donadoni Miclescu, Bernd Meiners

SOUND
Philip Scheffner, Colorado Velcu

EDITING
Philip Scheffner

MUSIC
Colorado Velcu

PRODUCTION
Rolf Bergmann, Gabriele Conrad (RBB Rundfunk Berlin-Brandenburg);
Merle Kröger, Alex Gerbaulet (pong)

La famille Velcu, originaire de Fața Luncii en Roumanie et déjà rencontrée dans *Revision*, filme son déménagement en Allemagne. Les caméras passent de main en main, et la documentation et l'auto-mise en scène entrent dans un dialogue fertile. Scheffner ne fait pas un film sur eux, mais un film avec eux. Ensemble, ils ouvrent un espace de rencontre entre les membres de la famille, le réalisateur et les spectateurs.

Die bereits aus *Revision* bekannte Familie Velcu aus der rumänischen Stadt Fața Luncii filmt ihren Umzug nach Deutschland. Während die Kameras von Hand zu Hand gehen, treten die Dokumentation und die Selbstinszenierung in einen produktiven Dialog. Scheffner dreht nicht etwa einen Film über sie, sondern mit ihnen. Gemeinsam lassen sie einen Raum der Begegnung zwischen den Familienmitgliedern, dem Regisseur und den Zuschauern entstehen.

The Velcu family, from Fața Luncii in Romania that already featured in *Revision*, films their move to Germany. The cameras pass from hand to hand, and documentation and self-direction enter into productive dialogue. Scheffner does not make a film about them, but a film with them. Together, they open up a meeting place for the family members, the director and the audience.

CONTACT
Merle Kröger
pong Film GmbH
+49 3061076098
info@pong-berlin.de

MOURAD MOUSSA

ATELIER PHILIP SCHEFFNER

HAVARIE

GERMANY | 2016 | 93' | ENGLISH, FRENCH, SPANISH, RUSSIAN, ARABIC

SWISS PREMIERE

SCREENPLAY
Merle Kröger, Philip Scheffner

PHOTOGRAPHY
Terry Diamond, Bernd Meiners

SOUND
Pascal Capitolin, Volker Zeigermann

EDITING
Philip Scheffner

PRODUCTION
Marcie Jost, Peter Zorn (Worklights Media Production); Doris Hepp (ZDF / ARTE); Merle Kröger, Caroline Kirberg (pong); Meike Martens (Blinker Filmproduktion GmbH)

Depuis un bateau de croisière, on aperçoit treize personnes cherchant à traverser la Méditerranée. Une vidéo YouTube de cette rencontre, transformée ici en image quasi-fixe, accompagne une histoire de migration, la communication entre le commandant et l'équipe de sauvetage, le témoignage de l'homme ayant pris ces images… Des mises en perspectives qui interrogent ces images appelées à se répéter, encore et encore.

Von einem Kreuzfahrtschiff aus sind dreizehn Personen zu sehen die versuchen, das Mittelmeer zu überqueren. Ein YouTube-Video dieser Begegnung, das hier zu einem fast statischen Bild wurde, begleitet eine Migrationsgeschichte, die Kommunikation zwischen dem Kapitän und dem Rettungsteam und den Zeugenbericht des Mannes, der diese Bilder gefilmt hat … Gegenüberstellungen, die diese einer ständigen Wiederholung geweihten Bilder hinterfragen.

From a cruise ship, we see 13 people trying to cross the Mediterranean. A YouTube video of this encounter, transformed here into an almost-fixed image, accompanies a story of migration, the communication between the captain and the rescue team, the testimony of the man who filmed these images… Perspectives that question these images, which are destined to recur, over and over again.

CONTACT
Merle Kröger
pong Film GmbH
+49 3061076098
info@pong-berlin.de

MOURAD MOUSSA

visions sud est
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

FOCUS
SERBIE

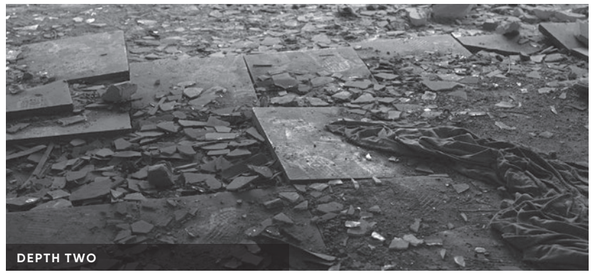
UN CINÉMA, DES TERRITOIRES EN MOUVEMENT PERPÉTUEL

ABDUL & HAMZA

Toutes les histoires du cinéma des pays de l'ex-Yougoslavie reflètent l'histoire du cinéma yougoslave.
C'est encore plus vrai pour la Serbie. On estime que 50% des films réalisés en Yougoslavie proviennent de la Serbie. Ce chiffre est probablement encore plus élevé si l'on ne considère que les documentaires. Ceci s'explique par la présence à Belgrade de Dunav Film, une entreprise d'État qui a produit des films d'actualité et de propagande et a attiré et financé des cinéastes de toute la Yougoslavie pour qu'ils y réalisent leurs films. Ce texte prend également en compte leurs travaux.
The Coronation of King Peter the First du cinématographe anglais Frank S. Mottershaw est le premier documentaire réalisé en Serbie, en 1904. Conforme aux standards de cette période, le film représente des hauts gradés à cheval, et en réalité très peu le couronnement en lui-même.
Comme c'était souvent le cas à l'époque dans tous les pays européens moins développés, les propriétaires de cinémas serbes demandaient à des réalisateurs européens (notamment Karl Freund, connu pour son travail avec Fritz Lang) de faire des films d'actualité sur la vie à Belgrade et en Serbie centrale.
Après la Seconde Guerre mondiale, le cinéma de la Yougoslavie, devenue communiste et dirigée par Tito, était centralisé à Belgrade. La Serbie avait aussi son école de cinéma, devenue aujourd'hui la faculté d'arts dramatiques de Belgrade. La Yougoslavie forme donc des réalisateurs depuis les années 1950.
Tito, qui était un grand cinéphile, a développé une industrie cinématographique importante en créant des sociétés de production dans toutes les républiques, et plus tard l'un des plus grands studios de cinéma européens, Avala Film, à Belgrade. La production de longs métrages visait alors essentiellement à affirmer les valeurs communistes, à construire le culte de Tito et à célébrer la victoire de la Seconde Guerre mondiale dans le genre du « film de Partisans » (*Cinema Komunisto*, réalisé en 2010 par Mila Turajlić, donne un excellent aperçu détaillé de ce cinéma institutionnel et financé par l'État).
Parallèlement, Dunav Film, crée en 1955, a permis à des documentaristes de produire les premiers travaux subversifs qui informeront puis accompagneront la Vague Noire yougoslave à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Ces films se sont développés en dehors du système de production de films de propagande sur l'agriculture, les usines ou la société. Ce qui est devenu par la suite l'école documentaire de Belgrade était alors un groupe d'auteurs débutant leurs carrières avec Dunav Film: Krsto Škanata, Vlatko Gilić, Vladan Slijepčević, Stjepan Zinanović, Mića Milošević, Puriša Djordjević, Aleksandar Petrović, Dušan Vukotić et même Dušan Makavejev.
Parade (1962) de Makavejev, un film de 10 minutes sur les coulisses des préparatifs de la Fête du travail qui ne montre jamais la parade en elle-même, a été brièvement censuré parce qu'on y voit Tito converser avec un diseur de bonne aventure. Ce film a ouvert la voie à de nombreux réalisateurs importants qui ont employé la même démarche. Ces cinéastes, dont Želimir Žilnik et Karpo Godina, ont utilisé des ressources d'État pour créer des films plus ou moins subversifs et critiquer la société en montrant simplement sa réalité dans différents contextes.
Les films de Žilnik, comme *Newsreel on Village Youth*, *In Winter* (1967) et *Little Pioneers* (1968), à l'image de la majorité de son œuvre, s'intéressent à la position sociale de personnes vivant à la marge : sans-logis, tsiganes, alcooliques, paysans pauvres… Dans *June Turmoil* (1969), il filme les manifestations étudiantes de 1968, un thème qui sera souvent repris par les cinéastes serbes, jusqu'aux récents *Yugoslavia*, *How Ideology Moved Our Collective Body* (2013) de Marta Popivoda.
En 1969, Žilnik a également réalisé *Early Works*, film crucial de la Vague Noire et docu-fiction avant la lettre, récompensé par un Ours d'Or à Berlin alors qu'il était censuré en Yougoslavie. Son regard critique sur la société apparaît encore plus clairement dans le court documentaire *Black Film* de 1971 (dont le nom a ensuite servi à nommer la Vague Noire), dans lequel Žilnik invite six personnes sans-abri chez lui, puis sort demander aux gens dans la rue où il pourrait les loger, dans le style d'un reportage TV.
Le plus grand documentariste yougoslave de cette décennie, Vlatko Gilić, né au Montenegro, a produit ses travaux les plus significatifs à Dunav. Le contexte du travail lui permet de mener une réflexion philosophique sur la nature humaine sans presque recourir à une seule ligne de dialogue dans plusieurs documentaires, notamment *Il Continuo* (1971), tourné dans un abattoir, et *Power* (1973), où il examine les effets de l'hypnose et ses implications en termes de pouvoir. Son œuvre majeure, *Love*, dure 24 minutes et utilise le thème du travail pour raconter une histoire d'amour. Des ouvriers construisent un pont, et l'un d'entre eux reçoit la visite de sa femme qui lui apporte le déjeuner. La simplicité de cette situation, et les prises de vues épiques du pont sous une multitude d'angles, permettent à Gilić de raconter une histoire puissante et touchante.
Aleksandar Ilić, autre réalisateur de Dunav, a marqué les années 1970 avec ses courts métrages. Son film *Mallet* (1977), à la fois instructif et émouvant, annonce sans le vouloir les documentaires d'aujourd'hui sur l'industrie alimentaire et la cruauté envers les animaux.
Dans les années 1980, comme Petar Lalović dont les films sont connus mondialement et localement (tels que *Disappearing Oasis* et *Last Oasis* (1983), *Vanishing World* (1987)), la plupart de ces documentaristes s'orientent vers la fiction, en raison de l'évolution du marché du cinéma et de la demande croissante de comédies faites maison.
À la mort de Tito, en 1980, la Yougoslavie amorce sa désintégration, qui débouche dans les années 1990 sur les guerres en Croatie, en Bosnie et au Kosovo. Deux documentaires importants ont été produits en Serbie lors de cette période. Dans le premier, *Tito among the Serbs for the Second Time* (1994) de l'inarrêtable Žilnik, un acteur incarne Tito et parle à des gens dans la rue, révélant une division dans la nation serbe de la perception de l'ancien leader. Le deuxième, *See You in the Obituary* de Janko Baljak, donne la parole aux chefs des gangs criminels qui contrôlaient Belgrade en 1995, année où le film a été réalisé, en y intégrant des reportages sur la guerre en Bosnie.
Quand la Serbie s'est consolidée économiquement, les documentaristes ont commencé à interroger l'état de la société : *Pretty Diana* (2003) de Boris Mitić, *Serbia Year Zero* (2001) du grand réalisateur de fiction Goran Marković et le docu-fiction *Caviar Connection* (2008) de Dragan Nikolić. De jeunes réalisateurs qui, adolescents, ont vécu dans le chaos, la pauvreté et la décadence des années 1990, commencèrent à explorer le passé récent et sanglant de la Serbie avec des approches de plus en plus variées. *A Letter to Dad* (2011) de Srđjan Keča porte un regard très intime sur les motivations de son père à partir à la guerre, et *Depth Two* (2016) d'Ognjen Glavonić, présente des recherches factographiques sur des fosses communes oubliées du conflit kosovar.
On peut s'attendre à ce que la nouvelle génération de documentaristes serbes continue de s'intéresser à des sujets politiques et sociaux, comme le fait Marko Grba Singh dans son court-métrage *Abdul and Hamza* (2015) sur les réfugiés ou Ivana Todorović avec *When I Was a Boy, I Was a Girl* (2013), portrait d'une personne transgenre. D'autres réalisateurs s'orienteront vers des sujets plus personnels en gardant le contexte social et politique en arrière-plan, comme Mladen Kovačević avec *The Wall of Death, and All That* (2016) où il suit un spectacle itinérant de motos, Biljana Tutorov dans *When Pigs Come* (2017), et Mila Turajlić, récompensée à l'IDFA pour *The Other Side of Everything* (2017) où elle recontextualise l'activisme de sa mère dans la situation politique du pays qui apparaît invariablement comme dénuée d'espoir.

VLADAN PETKOVIĆ
Journaliste et critique de cinéma

EIN KINO, VIELE TERRITORIEN


DEPTH TWO

Jede Geschichte des Kinos eines Landes des ehemaligen Jugoslawiens ist auch eine Geschichte des jugoslawischen Kinos, und das trifft besonders auf Serbien zu. Es wird angenommen, dass 50 % aller jemals in Jugoslawien gedrehten Filme aus Serbien stammen, bei den Dokumentarfilmen dürfte dieser Anteil noch höher sein. Das liegt daran, dass die staatliche Filmgesellschaft Dunav Film, die Wochenschauen, Werbe- und Propagandafilme produzierte, ihren Sitz in Belgrad hatte und Filmemacher aus ganz Jugoslawien anzog oder beauftragte, dort Filme zu drehen. Dieser Text berücksichtigt folglich auch deren Arbeiten.

Der erste Dokumentarfilm, der jemals in Serbien gedreht wurde, war *The Coronation of King Peter the First* (1904), ein Werk des englischen Filmemachers Frank S. Mottershaw. Der Film ist ein typisches Produkt seiner Zeit und zeigt ranghohe Militärs auf Pferden, von der Krönung selbst ist nur sehr wenig zu sehen.

Wie in den meisten weniger entwickelten europäischen Ländern dieser Zeit waren es in Serbien ebenfalls die Eigentümer von Kinos, die Filmemacher aus dem restlichen Europa holten (darunter auch der für seine Arbeit mit Fritz Lang bekannte Karl Freund), um Wochenschauen drehen zu lassen, die das Leben in Belgrad und Zentralserbien zeigten.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Filmindustrie des unter Josip Broz Tito nun sozialistischen Jugoslawiens in Belgrad zentralisiert. Serbien bekam auch eine eigene Filmschule, die heute die "Belgrade Faculty of Dramatic Arts" ist. Jugoslawien hatte also bereits in den 1950er-Jahren ausgebildete Filmemacher.

Tito liebte das Kino und begann, ein ernstzunehmendes Filmsystem mit Produktionsfirmen in allen Republiken aufzubauen und gründete später Avala Film, eines der grössten Filmstudios Europas mit Sitz in Belgrad. Die damals produzierten Spielfilme waren vor allem auf die Vermittlung der kommunistischen Werte, den Aufbau des Personenkults um Tito und, in Form des Genres «Partisanenfilm», auf die Feier des Siegs im Zweiten Weltkrieg konzentriert (Einblicke in die institutionelle, staatlich gesponserte Filmindustrie bietet Mila Turajlićs exzellenter Dokumentarfilm *Cinema Komunisto* aus dem Jahr 2010).

Derweil drehten bei Dunav Film, gegründet 1955, Dokumentarfilmer die ersten subversiven Filme, die die jugoslawische ‚Schwarze Welle' der späten 1960er- und frühen 1970er-Jahre erst anregten, dann Hand in Hand mit ihr gingen. Diese Filme waren Auswüchse der Auftragsproduktion von Propagandafilmen über Landwirtschaft, Fabriken, Armee und gesellschaftlich relevante Geschichten. Was später als die Belgrader Dokumentarfilmschule bekannt wurde, war zunächst eine Gruppe von AutorInnen, die ihre Karriere in der Filmgesellschaft begonnen hatten: Krsto Škanata, Vlatko Gilić, Vladan Slijepčević, Stjepan Zinanović, Mića Milošević, Puriša Djordjević, Aleksandar Petrović, Dušan Vukotić und sogar Dušan Makavejev.

Makavejevs zehnminütiger Film *Parade* (1962), der hinter die Kulissen der Vorbereitungen für die Feierlichkeiten des Tags der Arbeit blickt, ohne dabei die Parade selbst zu zeigen, war kurzfristig verboten, da er Tito im Gespräch mit einer Wahrsagerin zeigte. Dieser Fall war ein Vorbote der Behandlung, die der Arbeit von vielen wichtigen Filmemachern dieser Zeit zuteilwurde. Diese Autoren, darunter Želimir Žilnik und Karpo Godina, verwendeten staatliche Mittel für das Drehen mehr oder weniger subtil subversiver Filme, die durch das blosse Zeigen der Realität eine Gesellschaftskritik darstellten.

Žilniks Filme, etwa *Newsreel on Village Youth*, *In Winter* (1967) und *Little Pioneers* (1968), befassten sich – wie dies bei den meisten seiner Werke auch heute noch der Fall ist – mit Menschen am Rande der Gesellschaft: Obdachlose, Zigeuner, Alkoholiker, verarmte Bauern … In *June Turmoil* (1969) dokumentiert er mit den studentischen Aufständen von 1968 ein Thema, das über die Jahre auch andere serbische Filmemacher aufgriffen, zuletzt Marta Popivoda in Yugoslavia, *How Ideology Moved Our Collective Body* (2013).

1969 drehte Žilnik ausserdem den für die Schwarze Welle bedeutenden Film *Early Works*, der auf der Berlinale einen Goldenen Bären gewann, in Jugoslawien verboten war und heute eine Pionierarbeit des Doku-Spielfilms darstellt. Noch deutlicher wurde seine Gesellschaftskritik in dem 1971 entstandenen kurzen Dokumentarfilm *Black Film* (der später der Schwarzen Welle ihren Namen geben sollte), in dem Žilnik sechs Obdachlose in seine Wohnung einlädt und dann im Stil einer Fernsehreportage Menschen auf der Strasse darüber befragt, wohin er sie bringen könnte.

Vlatko Gilić, der aus Montenegro stammende grösste Dokumentarfilmer des Jahrzehnts, drehte die meisten seiner bahnbrechenden Filme bei der Dunav und zog die Arbeiterschaft als Hintergrund für philosophische Essays über die Natur des Menschen heran – in den meisten Fällen ohne eine einzige Zeile Dialog. Dazu zählen der in einem Schlachthaus gedrehte *Il Continuo* (1971), und *Power* (1973), in dem er die Wirkung von Hypnose und ihrer Beteiligung an Macht untersucht. In seinem 24-minütigen Meisterwerk *Love* ist die Arbeiterschaft der Ausgangspunkt für eine Geschichte über die Liebe. Arbeiter bauen eine Brücke, und einer erhält Besuch von seiner Frau, die ihm Mittagessen bringt. Ein einfacher Aufbau, den Gilić mit epischen Einstellungen der Brücke aus allen Blickwinkeln und Entfernungen kombiniert, um eine intensive, zärtliche Geschichte zu erzählen.

Ein weiterer Dokumentarfilmer der Dunav prägte die 1970er-Jahre mit seinen Kurzfilmen: Aleksandar Ilićs aufrüttelnder, bewegender Film *Mallet* (1977) ist der unterwartete Vorläufer von heutigen Dokumentarfilmen über die Lebensmittelverarbeitung und Grausamkeit gegenüber Tieren.

Als Petar Lalović in den 1980er-Jahren seine weltbekannten und im Land beliebten Naturdokumentarfilme drehte, die oft die Rolle der sozialen Metapher spielten (darunter *Disappearing Oasis, Last Oasis* (1983) und *Vanishing World* (1987)), drehten die meisten dieser AutorInnen mit der steigenden Zahl an Kinosälen und dem wachsenden Interesse an Dramen und Komödien mit lokaler Färbung Spielfilme.

Tito starb 1980 und für den Vielvölkerstaat Jugoslawien setzte ein Zerfall ein, der in den 1990er-Jahren in Kriegen in Kroatien, Bosnien und dem Kosovo mündete. In diesem Zeitraum entstanden in Serbien zwei bedeutende Dokumentarfilme. Einer stammt vom unermüdlichen Žilnik: für *Tito among the Serbs for the Second Time* (1994) liess er Tito von einem Schauspieler verkörpern, den er filmte, während er mit Menschen auf der Strasse sprach, wodurch die Kluft deutlich wurde, die im Hinblick auf die Wahrnehmung des früheren Präsidenten durch Serbien ging. Der andere ist ein Werk Janko Baljaks, der für den Film *See You in the Obituary* (1995) Anführer von kriminellen Banden interviewte, die damals über Belgrad herrschten, und dies mit Nachrichten über den Krieg in Bosnien zusammenschnitt.

Im Zuge der Festigung der serbischen Wirtschaft begannen FilmemacherInnen, dem Zustand der Gesellschaft auf den Grund zu gehen: Boris Mitićs *Pretty Diana* (2003), *Serbia Year Zero* (2001) vom grossen serbischen Regisseur Goran Marković, Oleg Novkovićs einfallsreiches Doku-Drama *Miners' Opera* (2006) und Dragan Nikolićs *Caviar Connection* (2008). Jüngere Filmemacher, die ihre Jugend in den von Chaos, Armut und Verfall geprägten 1990er-Jahren verbrachten, haben begonnen, die jüngere, blutige Geschichte Serbiens mit immer vielfältigeren Ansätzen unter die Lupe zu nehmen. Srđjan Kečas *A Letter to Dad* (2011) beleuchtet mit der Untersuchung der Beweggründe seines Vaters, sich als Freiwilliger für den Krieg zu melden, einen sehr persönlichen Abschnitt der Geschichte, wogegen Ognjen Glavonićs *Depth Two* (2016) einem Fall von versteckten Massengräbern aus dem Kosovo-Konflikt nachgeht.

Es ist zu erwarten, dass die neue Generation der serbischen DokumentarfilmerInnen auch weiterhin politische und soziale Themen behandeln wird, wie dies Marko Grba Singh in *Abdul and Hamza* (2015), einem Kurzfilm über Flüchtlinge, oder Ivana Todorović in dem Transgender-Porträt *When I Was a Boy, I Was a Girl* (2013) tun. Andere FilmemacherInnen werden sich vor im Hintergrund wahrnehmbaren sozialen oder politischen Aspekten womöglich persönlicheren Themen widmen. Dazu zählen Mladen Kovačevićs *The Wall of Death, and All That* (2016), in dem der Regisseur einer wandernden Motorrad-Show folgt, Biljana Tutorovs *When Pigs Come* (2017) und Mila Turajlićs *The Other Side of Everything* (2017), der mit dem IDFA ausgezeichnet wurde und den Aktivismus der Tante und der Mutter der Autorin in einer nie anders als hoffnungslos wirkenden politischen Situation des Landes in den Kontext setzt.

VLADAN PETKOVIĆ
Journalist und Filmkritiker

ONE CINEMA, EVERCHANGING TERRITORIES

WHEN PIGS COME

Each history of cinema of any of the countries of the former Yugoslavia is a history of Yugoslav cinema, and in case of Serbia this is even more true. It is estimated that some 50% of all films ever made in Yugoslavia originate from Serbia, and for documentaries the percentage must be even higher. This is due to the fact that Dunav Film, a state company which produced newsreels, promotional and propaganda films, was based in Belgrade, and attracted or commissioned filmmakers from all over Yugoslavia to make films there, so this text takes into account their works as well.

The first documentary made in Serbia was *The Coronation of King Peter the First*, made by the English cinematographer Frank S. Mottershaw in 1904. It is a standard product of its time, depicting military top brass on horses, and actually very little footage of the coronation itself.

Like in most less developed European countries at the time, it was owners of Serbian cinemas who brought cinematographers from Europe (including Karl Freund, known for his work with Fritz Lang) to make newsreels depicting life in Belgrade and Central Serbia.

After the Second World War, the cinema of now socialist Yugoslavia under Josip Broz Tito's rule was centralized in Belgrade. Serbia also got its film school, what is today the Belgrade Faculty of Dramatic Arts, so already in the 1950s Yugoslavia had trained filmmakers.

Tito was a big film buff and started developing a serious film system, establishing production companies in all of the republics, and later one of Europe's biggest studios, Avala Film in Belgrade. Feature film production at the time was focused on affirming communist values, building a cult of Tito and celebrating the Second World War victory through the "partisan" genre (for more insight on the institutional, state-sponsored filmmaking see Mila Turajlić's excellent 2010 documentary *Cinema Komunisto*).

Meanwhile, at Dunav Film, established in 1955, documentary filmmakers were making the first subversive works, which will inform, and later go hand in hand, with the Yugoslav Black Wave of late 1960s and early 1970s. These films grew out of the commissioned production of promotional films about agriculture, factories, army, and social interest stories, and what came to be known as the Belgrade Documentary School was a group of authors who started their careers in this company : Krsto Škanata, Vlatko Gilić, Vladan Slijepčević, Stjepan Zinanović, Mića Milošević, Puriša Djordjević, Aleksandar Petrović, Dušan Vukotić, and even Dušan Makavejev.

Makavejev's *Parade* (1962), a 10 minute film that goes behind the scenes of preparations for the Labour Day celebration and never actually shows the parade itself, was briefly banned as it showed a scene of Tito conversing with a fortune teller. This case is a precursor for the treatment of works of many important filmmakers of the time. These authors, like Želimir Žilnik and Karpo Godina, used state resources to make subtly or less-subtly subversive films that criticized society by simply showing its reality in various contexts.

Žilnik's films such as *Newsreel on Village Youth*, *In Winter* (1967) and *Little Pioneers* (1968), like most of his oeuvre to this day, are concerned with the social position of people at the fringes of society - the homeless, gypsies, alcoholics, poor farmers... In *June Turmoil* (1969), he documents the 1968 student protests, a theme that Serbian filmmakers will be coming back to, all the way to Marta Popivoda's *Yugoslavia, How Ideology Moved Our Collective Body* (2013).

In 1969 Žilnik also made *Early Works*, the crucial film of the Black Wave, which won the Berlinale Golden Bear while being banned in Yugoslavia, and with it pioneered the docu-fiction genre. His criticism of society is even clearer in the short 1971 documentary *Black Film* (that later lent the name to the whole wave), in which Žilnik invites six homeless people to his apartment, and then, in a TV report style, goes polling people on the street about where he could move them to.

The greatest Yugoslav documentary author of the decade, Montenegro-born Vlatko Gilić, made most of his crucial movies at Dunav, and used the background of labour as basis for philosophical essays on human nature – with barely a line of dialogue. These include *Il Continuo* (1971), set in a slaughterhouse, and *Power* (1973), where he examines the effect of hypnosis and its implication of power. His magnum opus, the 24 minute *Love,* takes labour as the basis for a story about love. Workers are building a bridge, and one of them is visited by his wife who brings him lunch. This simple set-up, combined with epic shots of the bridge from all angles and distances, helps Gilić create a powerful and tender story.

Another Dunav documentarian marked the 1970s with his shorts : Aleksandar Ilić's eye-opening and touching *Mallet* (1977) is an unexpected precursor for today's documentaries about food processing and animal cruelty.

In the 1980s, in addition to Petar Lalović and his world-famous and locally popular nature documentaries which often functioned as social metaphors (like in 1983's *Disappearing Oasis, Last Oasis* and 1987's *Vanishing World*), most of these authors continued their work in fiction cinema as the local theatrical market developed and there was a growing interest for homemade dramas and comedies.

Tito died in 1980 and Yugoslavia started slowly disintegrating, which culminated in the 1990s wars in Croatia, Bosnia and Kosovo. During this time, Serbia produced two significant documentaries. One came from the unstoppable Žilnik - for *Tito among the Serbs for the Second Time* (1994), he got an actor to impersonate Tito and filmed him as he spoke to people on the streets, revealing a divide in the Serbian nation on perception of the former president. The other was made by Janko Baljak, who interviewed heads of criminal gangs that ruled Belgrade at the time for the film *See You in the Obituary* (1995), and combined this with news reports of the war in Bosnia.

As Serbia consolidated economically, filmmakers started making documentaries exploring the state of society: Boris Mitić's *Pretty Diana* (2003), the great fiction director Goran Marković's *Serbia Year Zero* (2001), Oleg Novković's inventive docu-drama *Miners' Opera* (2006), and Dragan Nikolić's *Caviar Connection* (2008). Younger filmmakers, who spent their teenage years in the chaos, poverty and decay of the nineties, started exploring Serbia's recent, bloody past through an increasing variety of approaches. Srđjan Keča's *A Letter to Dad* (2011) goes the very intimate way of looking at the motives his father had to volunteer to go to war, while Ognjen Glavonić's *Depth Two* (2016) factographically researches a case of hidden mass graves from the Kosovo conflict.

It is to be expected that the new generation of Serbian documentarians will continue dealing with political and social subjects, as does Marko Grba Singh in the refugees short *Abdul and Hamza* (2015) or Ivana Todorović in the transgender portrait *When I Was a Boy, I Was a Girl* (2013), while other filmmakers will touch upon more personal subjects with the social or political aspect in the background. These include Mladen Kovačević's *The Wall of Death, and All That* (2016) where the director follows a traveling motorcycle show ; Biljana Tutorov's *When Pigs Come* (2017) and Mila Turajlić's IDFA winner *The Other Side of Everything* (2017) which recontextualize the filmmakers' relatives (aunt and mother, respectively) in their activism in what constantly looks like a hopeless political situation in the country.

VLADAN PETKOVIĆ
Journalist and Film critic

MARKO GRBA SINGH

ABDUL & HAMZA

SERBIA | 2015 | 49' | SOMALI, SERBIAN, ENGLISH

SWISS PREMIERE

SCREENPLAY
Marko Grba Singh

PHOTOGRAPHY
Marko Milovanović, Stasa Bukumirović

SOUND
Milan Andjelović

EDITING
Jelena Maksimović

PRODUCTION
Nevena Tomić (studAVP)

FILMOGRAPHY
2017 Stars of Gaomeigu
2015 If I Had It My Way I Would Never Leave
2015 Abdul & Hamza (mlf)

Deux migrants originaires de Somalie trouvent un refuge temporaire dans les montagnes à proximité de la frontière serbo-roumaine. Un film qui fait penser au théâtre de l'absurde et dont les séquences montrant les deux protagonistes ressemblent à des haïkus visuels : ils marchent dans la forêt, se réchauffent devant un feu, partagent leurs avis sur le pays ou rappent. Les dialogues, parfois tristes, souvent fins et drôles, de ce duo improbable mais pourtant bien réel résonnent avec ceux de Beckett. Dans les actions réduites au minimum d'Abdul et Hamza se cachent une tension interne et surtout les doutes sur leur futur, sur la place de ces deux âmes errantes dans un monde en transition, entre celui d'où ils viennent et celui qu'ils traversent. Et soudain, un morceau de pop serbe vient interrompre le flux de pensées pour nous remettre, avec nos deux héros, sur la route. Puis, une autre mélodie, en l'occurrence celle de *The Partisan* de Leonard Cohen, viendra les faire doucement disparaître… Un récit subtil et minimaliste sur la recherche d'un avenir meilleur.

Zwei Migranten aus Somalien finden einen vorübergehenden Unterschlupf im Gebirge nahe der serbisch-rumänischen Grenze. Ein Film, der an Absurdes Theater denken lässt, und dessen Sequenzen, die die beiden Protagonisten zeigen, optischen Haikus ähneln: Sie gehen im Wald, wärmen sich an einem Feuer auf, tauschen sich darüber aus, was sie über das Land denken, oder rappen. Die manchmal traurigen, oft aber tiefsinnigen und lustigen Dialoge dieses unwahrscheinlichen, aber sehr realen Gespanns, finden ihren Widerhall bei Beckett. Die auf ein Minimum reduzierten Handlungen von Abdul und Hamza bergen eine innere Spannung, vor allem aber die Zweifel über ihre Zukunft, über den Platz dieser beiden rastlosen Seelen in einer Welt im Wandel, zwischen der Welt, aus der sie kommen, und der, die sie durchqueren. Und plötzlich platzt ein serbischer Pop-Song in den Gedankenstrom und bringt uns zusammen mit unseren Helden zurück auf den Weg. Bis sie zu den Klängen von Leonard Cohens *The Partisan* langsam verschwinden … Eine feinfühlige und minimalistische Erzählung von der Suche nach einer besseren Zukunft.

Two migrants from Somalia find temporary refuge in the mountains near the Serbian-Romanian border. A film that is reminiscent of the theatre of the absurd and whose sequences showing the two protagonists resemble visual haikus: they walk in the forest, warm themselves before a fire, share opinions on the country, or rap. The dialogue, sometimes sad, often clever and funny, of this improbable yet very real duo resonates with that of Beckett. Abdul and Hamza's actions, reduced to a minimum, hide internal tension and, above all, doubts on their future, on the place of these two errant souls in a world in transition, between what they come from and what they're passing through. And suddenly, a piece of Serbian pop music interrupts the flow of thought and puts us, along with our two heroes, back on the road. Then, another melody, as it happens *The Partisan* by Leonard Cohen, will come and make them gently disappear… A subtle and minimalist account of the search for a better future.

CONTACT
Marko Grba Singh
+38 1641642252
pinklayne@gmail.com

JASMIN BAŠIĆ

OGNJEN GLAVONIĆ

DEPTH TWO

DUBINA DVA

SERBIA, FRANCE | 2016 | 80' | SERBO-CROATIAN, ALBANIAN

SWISS PREMIERE

Les rivages du Danube près de Belgrade, un terrain vague, une route la nuit : la caméra pose son regard sur ces lieux apparemment anodins. Des voix-off détaillent le récit d'événements appartenant à un passé pas si lointain. On tisse le lien entre les témoignages oraux, issus de divers procès du Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie, et les images d'aujourd'hui : à ces endroits, il y a vingt ans, de terribles crimes de guerre ont été commis, notamment le massacre de Suva Reka où de nombreux Kosovars furent tués par l'armée serbe. Les corps furent ensuite transportés dans un lieu secret lors de l'opération *Dubina Dva* (*Depth Two*). Le film prend la forme d'un puissant thriller du réel au suspense insidieux, où les mots des agresseurs et ceux des victimes se déploient dans l'esprit du spectateur pour lui permettre de reconstruire les faits avec la distance et la pudeur nécessaires. Une œuvre centrale sur l'histoire récente de l'ex-Yougoslavie qui parvient, à travers une approche personnelle, à donner une voix aux disparus des crimes et à raconter un secret resté trop longtemps enfoui.

Die Ufer der Donau nahe Belgrad, ein Ödland, eine Strasse im Dunkeln: die Kamera nimmt diese scheinbar belanglosen Orte ins Visier. Off-Stimmen erzählen von den Geschehnissen in einer nicht allzu fernen Vergangenheit. Man stellt die Verbindung zwischen den mündlichen Aussagen bei verschiedenen Prozessen im Zusammenhang mit dem ehemaligen Jugoslawien vor dem Internationalen Strafgerichtshof und den heutigen Bildern her: An diesen Orten wurden vor zwanzig Jahren schreckliche Kriegsverbrechen begangen, darunter auch das Massaker von Suva Reka, bei dem viele Kosovaren von der serbischen Armee getötet wurden. Die Leichen wurden anschliessend während der Operation *Dubina Dva* (*Depth Two*) an einen geheimen Ort gebracht. Der Film wird zu einem packenden, realen Thriller, der schleichend immer spannender wird, in dem sich die Worte der Aggressoren und der Opfer im Geist des Zuschauers ausbreiten, damit er die Fakten mit dem nötigen Abstand und der nötigen Vorsicht rekonstruieren kann. Ein bedeutendes Werk über die jüngere Geschichte des ehemaligen Jugoslawiens, dem es durch einen persönlichen Ansatz gelingt, den Opfern der Verbrechen eine Stimme zu geben und ein viel zu lange verborgenes Geheimnis zu lüften.

The shores of the Danube near Belgrade, a wasteland, a road at night: the gaze of the camera takes in these apparently insignificant places. Voiceovers give an account of events belonging to the not so distant past. Links are forged between witness statements, taken from various trials at the International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia, and images from today: in these places, twenty years ago, terrible war crimes were committed, among others the Suva Reka massacre where many Kosovars were killed by the Serbian army. The bodies were then transported to a secret location during Operation *Dubina Dva* (*Depth Two*). The film takes the form of a powerful documentary thriller full of insidious suspense, where the words of the aggressors and those of the victims unfold in the viewer's mind, enabling them to reconstruct the facts with the necessary distance and decency. A significant work about the recent history of former Yugoslavia, which, through a personal approach, successfully gives a voice to the victims of the crimes committed and discloses a long-buried secret.

SCREENPLAY
Ognjen Glavonić

PHOTOGRAPHY
Tatjana Krstevski

SOUND
Jakov Munižaba

EDITING
Jelena Maksimović

PRODUCTION
Dragana Jovović, Sandra Orlović (Non-Aligned Films); Sophie Erbs (Cinema Defacto)

FILMOGRAPHY
2017 The Load (in production)
2016 Depth Two
2014 Zivan Makes a Punk Festival
2012 Made of Ashes (sf)
2010 Rhythm Guitar, Backing Vocal (sf)
2009 Živan Pujic Jimmy (sf)

CONTACT
Christina Liapi
Heretic Outreach,
+30 2167003325
christina@heretic.gr
www.heretic.gr

JASMIN BAŠIĆ

DRAGAN VON PETROVIĆ, LENA MÜLLER

DRAGAN WENDE – WEST BERLIN

SERBIA, GERMANY | 2013 | 87' | SERBO-CROATIAN, ENGLISH, GERMAN

SWISS PREMIERE

SCREENPLAY
Lena Müller, Dragan von Petrović, Vuk Maksimović

PHOTOGRAPHY
Vuk Maksimović

SOUND
Vladimir Živković, Vladimir Uspenski, Miloš Drndarević

EDITING
Dragan von Petrović

MUSIC
Ognjan Milošević

PRODUCTION
Lena Müller (von.müller.film)

FILMOGRAPHY
DRAGAN VON PETROVIĆ
2013 Dragan Wende – West Berlin
LENA MÜLLER
2013 Dragan Wende – West Berlin
2009 Fam-Frauen Am Montag

C'est dans le Berlin-Ouest des années 1970 que le fantasque Dragan Wende, immigrant yougoslave, a débuté sa carrière : pendant les années folles du Ku'damm, cette partie de la ville où tous les excès étaient permis, il était le roi de la nuit. Avec son allure improbable, un look sans complexe et un accent yougoslave à couper au couteau, Dragan nous entraîne dans son passé avec humour et malice. Mais c'est aussi dans son présent qu'il nous fait entrer, en nous accueillant dans son appartement devenu un capharnaüm aux airs de boudoir d'un autre temps. Avec la chute du Mur, tout a changé : l'âge d'or de la disco est révolu et désormais Dragan, vieux célibataire, vit de petits boulots et mène une vie sans les fastes d'antan. Il livre un récit tragi-comique qui sonne parfois comme du vaudeville, faisant croiser l'histoire de la Yougoslavie, pays autrefois politiquement émancipé de l'Est, à celle de Berlin, ville libérée de l'Ouest.

Im West-Berlin der 1970er-Jahre beginnt die Karriere des skurrilen jugoslawischen Einwanderers Dragan Wende: in den wilden Jahren des Ku'damm, dem Teil der Stadt, in dem alle Exzesse erlaubt waren, war er der König der Nacht. Unmögliches Aussehen, ein Look ohne Komplexe und ein starker jugoslawischer Akzent: Mit Humor und Übermut nimmt uns Dragan mit in seine Vergangenheit. Aber er lädt uns auch in seine Gegenwart ein, ein wenig so, wie er uns in seiner Wohnung begrüsst, einem Sammelsurium mit dem Flair eines Boudoirs aus einer anderen Zeit. Mit dem Fall der Mauer wurde alles anders: Das goldene Zeitalter der Disco-Musik ist längst vorbei, und der alte Junggeselle Dragan lebt von Gelegenheitsjobs und führt ein Leben, aus dem der Glanz der alten Zeiten verschwunden ist. Seine tragikomische Erzählung hört sich an wie ein Vaudeville, in dem die Geschichte des einst politisch emanzipierten Ostlandes Jugoslawien die von Berlin, der befreiten Stadt des Westens, kreuzt.

The fanciful Dragan Wende, a Yugoslavian immigrant, began his career in the West Berlin of the 1970s. During the crazy years of the Ku'damm, the part of the city where all excess was allowed, he was the king of the night. With his improbable appearance, a look without hang-ups and a thick Yugoslavian accent, Dragan takes us into his past with humour and mischief. But he also lets us into his present, a little like the way in which he welcomes us in his apartment, which has become a mess that looks like a boudoir from another time. With the fall of the Wall, everything changed: the golden age of disco is over and Dragan, an ageing bachelor, now lives from small jobs and leads a life stripped of the splendours of yesteryear. He delivers a tragi-comical account that sometimes comes off like vaudeville, juxtaposing the history of Yugoslavia, a once politically emancipated country in the East, with that of Berlin, a liberated city in the West.

CONTACT
Dragan von Petrović
manaus86@yahoo.com

STEFAN MALEŠEVIĆ

GORA

SERBIA, BOSNIA AND HERZEGOVINA | 2017 | 78' | SERBIAN, ALBANIAN

SWISS PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Stefan Malešević

SOUND
Jakov Munižaba

EDITING
Jelena Maksimović,
Stefan Malešević

MUSIC
Braća Muška

PRODUCTION
Stefan Malešević (Slovofilm),
Vladimir Vasiljević (EED Productions)

FILMOGRAPHY
2016 The Bucketrider (sf)
2014 A Fine Day for Bananafish (sf)
2011 Die Rothaarige (sf)
2009 COM:BGD (sf)

À Gora, un village isolé dans les montagnes du Kosovo, à la frontière avec la Macédoine et l'Albanie, vit une minorité slave de confession musulmane, les Gorani. C'est dans les steppes enneigées de ce puissant massif que la caméra de Stefan Malešević nous introduit au quotidien ce cette communauté méconnue. Selon la tradition de la culture goranie, les femmes ne pouvant être filmées, l'œil du réalisateur se pose sur les activités réservées aux hommes. On observe la vie dans les rues, dans les mosquées, dans les bars ou à l'intérieur des maisons. On suit aussi, dans une nature parfois hostile, le travail des bergers et leurs troupeaux de brebis et de vaches, gardés par les chiens fidèles. Les séquences sont rythmées par les chants du muezzin qui remplissent l'espace d'une atmosphère suspendue, hors du temps. Le réalisateur prend le temps d'observer les gens, leurs gestes et leur parole et arrive ainsi à capturer des moments uniques, souvent drôles et précieux, comme une partie de foot entre enfants, et révèle ce qui souvent n'est pas visible. *Gora* part ainsi à la découverte d'une fascinante culture oubliée.

In Gora, einem abgelegenen Dorf in den Bergen des Kosovo nahe der Grenze zu Mazedonien und Albanien, leben die Gorani, eine slawische Minderheit muslimischen Glaubens. In den schneebedeckten Steppen dieses Bergmassivs führt uns Stefan Malešević's Kamera hinein in den Alltag dieser kaum bekannten Gemeinschaft. Da Frauen in der Tradition der Kultur der Gorani nicht gefilmt werden dürfen, folgt das Auge des Regisseurs den Tätigkeiten, die den Männern vorbehalten sind. Es beobachtet das Leben in den Strassen, in den Moscheen, in den Bars und im Inneren der Häuser. Und in oft unwirtlicher Umgebung folgt es den Hirten mit ihren von treuen Hunden gehüteten Schaf- oder Kuhherden. Dazwischen ertönt der Gesang der Muezzine, die den Raum mit einer schwebenden, von der Zeit losgelösten Atmosphäre füllen. Der Regisseur nimmt sich die Zeit, die Menschen, ihre Handgriffe und ihre Worte zu beobachten, und es gelingt ihm, einzigartige, oft komische und kostbare Momente, zum Beispiel ein Fussballspiel von Kindern, einzufangen und zu zeigen, was nicht sichtbar ist. *Gora* ist der Aufbruch zur Entdeckung einer faszinierenden, vergessenen Kultur.

The Gorani, a Slavic Muslim minority, live in Gora, an isolated village in the mountains of Kosovo, on the border with Macedonia and Albania. It is on the snow-covered steppes of this mighty massif that Stefan Malešević's camera introduces us to the daily life of this little-known community. According to Gorani cultural tradition, women cannot be filmed, so the director's eye falls upon activities reserved for men. We observe life in the streets, mosques, bars or inside houses. We also follow the work of the shepherds and herdsmen with their flocks of sheep and herds of cows, guarded by loyal dogs, in a sometimes hostile natural setting. The sequences follow the rhythm of the muezzin's chants which fill the space with a suspended, timeless atmosphere. The director takes the time to observe the people, their gestures and words, and therefore successfully captures unique and often funny and precious moments—like a game of football between children—and reveals what is often not visible. *Gora* thus sets off to discover a fascinating forgotten culture.

CONTACT
Mladen Vušurović
+381 63203517
mladen.vusurovic@beldocs.rs

BORIS MITIĆ

IN PRAISE OF NOTHING

SLATKO OD NIŠTA

SERBIA, CROATIA, FRANCE | 2017 | 78' | ENGLISH

EN PARTENARIAT AVEC ARTE

Une autre projection aura lieu au Centre d'Art Contemporain Genève

SCREENPLAY
Boris Mitić

PHOTOGRAPHY
More than 50 DoPs

EDITING
Boris Mitić

MUSIC
Pascal Comelade, The Tiger Lillies

PRODUCTION
Fabrizio Polpettini (La Bête), Boris Mitić (Anti Absurd / Dribbling Pictures)

FILMOGRAPHY
2017 In Praise of Nothing
2009 Goodbye, How Are You? (mlf)
2004 Unmik Titanik (mlf)
2003 Pretty Dyana (mlf)

Un voyage dans le monde telle une chevauchée fantastique à travers mers, montagnes, vallées, rues, forêts, déserts et bien plus encore : nous accompagnons le « Rien », guide exceptionnel, pour découvrir des moments anodins qui deviennent uniques. L'univers proposé par Boris Mitić, enfant terrible et inclassable du cinéma serbe, est fait de réflexions philosophiques qui mêlent des images capturées par les caméras de 62 complices à un texte empreint d'un ton satirique et porté par l'incomparable voix d'Iggy Pop. Il en résulte une œuvre qui propose aux spectateurs qui entreprennent ce périple cinématographique et philosophique d'en faire une lecture libre et cocasse. Libre à chacun de s'approprier les tableaux et les portraits qui défilent et de leur donner leurs significations. Dans ce voyage, le champ des possibles est roi : le Rien observe, questionne et nous renvoie directement la balle pour voir si nous sommes prêt à l'attraper…

Eine einem fantastischen Ritt durch Meere, Berge, Täler, Strassen, Wälder und Wüsten gleichende Reise durch die Welt: Auf der Entdeckung von unbedeutenden, zu etwas Einmaligem werdenden Momenten begleiten wir den einzigartigen Reiseführer «Nichts». Die Welt, die von Boris Mitić gezeigt wird, dem Enfant terrible des serbischen Kinos, das sich keinem Register zuordnen lässt, setzt sich aus philosophischen Betrachtungen zusammen, die von den Kameras von 62 Komplizen aufgenommene Bilder mit einem Text mischen, dessen satirischer Unterton sich durch Iggy Pops unvergleichliche Stimme entfaltet. Das daraus entstehende Werk eröffnet dem Zuschauer, der sich auf dieses filmische und philosophische Abenteuer einlässt, die Möglichkeit einer freien und komischen Lesart. Man darf sich die vorüberziehenden Bilder und Porträts zu eigen machen und ihnen einen eigenen Sinn geben. Auf dieser Reise hat der Bereich des Möglichen das Sagen: das Nichts beobachtet, hinterfragt und schmettert jeden Ball sofort wieder zurück über das Netz, um zu sehen, ob wir bereit sind, ihn zu fangen …

A voyage across the world like a fantastic cavalcade through seas, mountains, valleys, streets, forests, deserts and so much more: we accompany "Nothing", an exceptional guide, to discover banal moments that become unique. The universe offered up by Boris Mitić, the unfathomable enfant terrible of Serbian film, is made of philosophical reflections that blend images caught by the cameras of 62 accomplices with a text imbued with a satirical tone and narrated by the incomparable voice of Iggy Pop. The resulting work invites the spectators undertaking this cinematographical and philosophical journey to make their own free and funny reading of it. Everyone is at liberty to appropriate the paintings and portraits that scroll past and give them their meanings. In this voyage, possibilities rule: Nothing observes and questions and passes the ball straight back to us to see if we're ready to catch it…

CONTACT
Boris Mitić
Dribbling Pictures
boris@dribblingpictures.com
www.dribblingpictures.com

SRĐAN KEČA

MIRAGE

SERBIA, UNITED KINGDOM | 2011 | 42' | MALAYALAM, SWAHILI, BENGALI, ENGLISH

Une fascinante exploration visuelle de Dubaï, ville artificielle née au milieu du désert, et de ses habitants souvent venus d'ailleurs, dans une atmosphère où le temps semble être suspendu. La caméra, à travers des travellings qui amènent le spectateur dans la ville mais aussi à travers les dunes, filme un non-lieu en train d'en devenir un. Les grands immeubles qui semblent vouloir toucher le ciel côtoient les vastes chantiers, peuplés par ceux qui construisent ce royaume du XXI[e] siècle. Le réalisateur observe avec lucidité ce territoire de contrastes, en rendant visible le non-visible : d'une part, le mode de vie privilégié des riches locaux ou étrangers, entre piscines et terrains de golf ; d'autre part, la vie des ouvriers qui travaillent avec acharnement pour donner forme à cette ville, miroir du rêve capitaliste. Une observation de la société contemporaine à travers un voyage cinématographique entre sable et soleil.

Eine faszinierende visuelle Erkundung der mitten in der Wüste entstandenen künstlichen Stadt Dubai und ihrer oft aus der Ferne kommenden Bewohner in einer Atmosphäre, in der die Zeit stillzustehen scheint. Mit Kamerafahrten, die den Zuschauer in die Stadt, aber auch in die Dünen befördern, filmt die Kamera, wie ein Nichtort zu einem Ort wird. Baustellen neben in den Himmel ragenden Hochhäusern sind bevölkert von den Menschen, die dieses Königreich des 21. Jahrhunderts errichten. Mit wachsamem Blick beobachtet der Regisseur dieses Territorium der Kontraste und macht das Sichtbare unsichtbar: Auf der einen Seite das zwischen Swimmingpools und Golfplätzen verlaufende privilegierte Leben der reichen Einheimischen und Ausländer, auf der anderen das Leben der Arbeiter, die sich abschuften, um dieser Stadt, Spiegel des Kapitalismus, Form zu geben. Eine Beobachtung der modernen Gesellschaft anhand einer filmischen Reise durch Sand und Sonne.

A fascinating visual exploration of Dubai, an artificial city that arose in the middle of the desert, and its inhabitants, often from elsewhere, in an atmosphere where time seems to stand still. The camera, via tracking shots that take the audience into the city but also the dunes, films nowhere being transformed into somewhere. The huge buildings that reach out to touch the sky rub shoulders with vast building sites, peopled by those who are constructing this 21st-century kingdom. The director observes this land of contrasts with insight, by making us see what cannot be seen: on the one hand, the privileged lifestyle of the rich locals or foreigners, between swimming pools and golf courses; on the other hand, the life of the labourers who are working hard to give form to this city, a mirror of the capitalist dream. An observation of contemporary society through a cinematographical voyage between sand and sun.

SCREENPLAY
Srđan Keča

PHOTOGRAPHY
Srđan Keča

SOUND
Tom Drew

EDITING
Simon Bullen

MUSIC
Jon Wygens

PRODUCTION
Srđan Keča (UZROK)

FILMOGRAPHY
2014 Museum of the Revolution (vi)
2013 Escape (sf)
2012 The Real Social Network
2011 Mirage (mlf)
2011 A Letter to Dad (mlf)
2006 After the War (mlf)

CONTACT
Srđan Keča
ski@skeca.com

DRAGAN NIKOLIĆ

THE CAVIAR CONNECTION

KAVIJAR KONEKŠN

SERBIA, UNITED STATES | 2008 | 58' | SERBIAN

SWISS PREMIERE

SCREENPLAY
Dragan Nikolić

PHOTOGRAPHY
Dragan Nikolić, Srđan Keča,
Dejan Madić

SOUND
Dobrivoje Milijanović, Dragan Pavlović

EDITING
Miloš Stojanović

MUSIC
KAL

PRODUCTION
Jovana Nikolić (Prababa Production)

FILMOGRAPHY
2013 The Undertaker (mlf)
2008 The Caviar Connection (mlf)
2006 National Park (sf)

Les aventures tragi-comiques des frères Ivan et Dragan Pacov, parmi les derniers pêcheurs serbes de caviar : en cherchant à survivre grâce à la pêche sur le Danube, le plus grand fleuve d'Europe, ils défient les lois de la nature et de l'économie. Comme le ferait une fable de La Fontaine, la voix-off qui nous introduit dans leur monde et nous présente les protagonistes est celle d'un esturgeon. Une fois le cadre posé, on observe le quotidien des deux frères devenus des 'outsiders' de la société moderne : leurs soucis domestiques et les échanges avec l'entourage, les disputes avec d'autres pêcheurs sur le partage du territoire fluvial, les parties de tombola au café du village ou les règlements de comptes au tribunal local. Dans l'univers des Pacov règne un chaos organisé et une certaine atmosphère décadente qui donne le ton à leurs entreprises. Et on ne sera pas étonné de les retrouver au cœur d'une nouvelle aventure en guise de morale d'un conte au fil de l'eau.

Die tragikomischen Abenteuer der Brüder Ivan und Dragan Pacov, die zu den letzten serbischen Kaviar-Fischern zählen: bei dem Versuch, vom Fischen auf der Donau, dem grössten Strom Europas, zu leben, fordern sie die Gesetze der Natur und der Wirtschaft heraus … Wie in einer Fabel La Fontaines, gehört die Stimme aus dem Off, die uns in ihre Welt einführt und uns die Protagonisten vorstellt, einem Stör. In dem nun gesteckten Rahmen kann der Alltag der beiden Brüder, die zu Aussenseitern der modernen Gesellschaft geworden sind, beobachtet werden: Ihre häuslichen Probleme und der Austausch mit ihrem Umfeld, der Streit mit anderen Fischern über die Aufteilung des Flussgebiets, die Tombola-Spiele im Dorf-Café oder die Abrechnungen am örtlichen Gericht. In der Welt der Pacovs herrschen ein organisiertes Chaos und eine Form der Dekadenz, die auch ihr Unternehmen prägen. Und es wäre nicht überraschend, in einer anderen Erzählung, die auch von Wasser handelt, als «Moral von der Geschichte» erneut auf sie zu treffen.

The tragicomic adventures of brothers Ivan and Dragan Pacov, two of the last Serbian caviar fishermen. By trying to survive from fishing on the Danube, the largest river in Europe, they are defying the laws of nature and economics. As if in a fable by La Fontaine, the voiceover that introduces us to their world and presents the protagonists to us is that of a sturgeon. Once the setting has been provided, we observe the daily life of the two brothers who have become outsiders in modern society: their domestic concerns and exchanges with their entourage, disputes with other fishermen over sharing the river territory, games of tombola in the village café or the settling of accounts at the local court. In the Pacov universe, there reigns organised chaos and a certain decadent atmosphere that sets the tone for their undertakings. And we would not be surprised to find them at the heart of a new adventure by way of the moral to a story along the water.

CONTACT
Jovana Nikolić
Prababa Production
+381 600250009
jovana@prababa.rs
www.prababa.rs

JASMIN BAŠIĆ

MILA TURAJLIĆ

THE OTHER SIDE OF EVERYTHING

DRUGA STRANA SVEGA

SERBIA, FRANCE, QATAR | 2017 | 104' | SERBIAN

Une porte restée fermée pendant plus de 70 ans dans l'appartement d'une famille de Belgrade devient le point de départ d'une formidable chronique familiale, politique et historique. La famille est celle de la réalisatrice, incarnée par sa mère, la charismatique Srbijanka Turajlić, ancienne professeure universitaire et importante figure de l'opposition au régime des années 1990. Grâce aux conversations des deux femmes, à la fois profondes et drôles, on parcourt l'histoire mouvementée d'un pays, ses bouleversements et ses changements politiques. Il est souvent question d'engagement citoyen et des responsabilités portées par chaque génération - celles des protagonistes mais aussi celles des spectateurs. Grâce à la générosité du récit, on plonge dans une passionnante fresque dans laquelle la réalisatrice, telle une habile couturière cinématographique, arrive à assembler le personnel et le politique, et par ricochet, la petite et la grande histoire. Dans ce voyage à travers les époques et les idéaux, cette porte fermée se révèle être un magnifique prétexte pour explorer cette aventure humaine.

Eine Tür, die in der Wohnung einer Belgrader Familie 70 Jahre verschlossen blieb, bildet den Ausgangspunkt einer grossartigen familiären, politischen und historischen Chronik. Es handelt sich um die Familie der Regisseurin, verkörpert von ihrer charismatischen Mutter Srbijanka Turajlić, einer ehemaligen Universitätsprofessorin und wichtigen Figur des Widerstands gegen das Regime in den 1990er-Jahren. Die zugleich tiefsinnigen und amüsanten Gespräche der beiden Frauen bieten einen Einblick in die bewegte Geschichte eines Landes mit ihren Umbrüchen und politischen Veränderungen. Oft ist von bürgerlichem Engagement und der Verantwortung die Rede, die jede Generation trägt – die Verantwortung der Protagonistinnen, aber auch die der Zuschauer. Die weit ausholende Erzählung lässt in eine faszinierende Freske eintauchen, in der die Regisseurin gleich einer geschickten Schneiderin der Filmkunst die persönliche und die politische Ebene, und dadurch auch die kleine und die grosse Geschichte, zu einem kohärenten Ganzen zusammensetzt. In dieser Reise durch die Zeiten und Ideale erweist sich die verschlossene Tür als wunderbarer Vorwand, diesem menschlichen Abenteuer auf den Grund zu gehen.

A door that stayed closed for over 70 years in a family's apartment in Belgrade becomes the starting point for a fantastic family, political and historic chronicle. The family is that of the director, embodied by her mother, the charismatic Srbijanka Turajlić, a former university professor and significant figure in the opposition to the regime of the 1990s. Through the two women's conversations, which are simultaneously profound and funny, we roam through the eventful history of a country, its upheavals and political changes. It is often a question of civic commitment and the responsibilities borne by each generation – those of the protagonists but also those of the audience. Thanks to the generosity of the account, we plunge into a passionate fresco in which the director, like a skilful cinematographical seamstress, successfully stitches together the personal and the political and, indirectly, her story and history. In this voyage through epochs and ideals, this closed door reveals itself to be a magnificent pretext to explore this human adventure.

SCREENPLAY
Mila Turajlić

PHOTOGRAPHY
Mila Turajlić

SOUND
Aleksandar Protić

EDITING
Sylvie Gadmer,
Aleksandra Milovanović

PRODUCTION
Carine Chichkowsky (Survivance);
Mila Turajlić (Dribbling Pictures)

FILMOGRAPHY
2017 The Other Side of Everything
2011 Cinema Komunisto

CONTACT
Mila Turajlić
Dribbling Pictures
+381 63302345
mila.turajlic@gmail.com

JASMIN BAŠIĆ

MLADEN KOVAČEVIĆ

UNPLUGGED

ANPLAGD

SERBIA, FINLAND | 2013 | 53' | SERBIAN

SCREENPLAY
Mladen Kovačević

PHOTOGRAPHY
Pablo Ferro

SOUND
Aleksandar Protić

EDITING
Natasa Damnjanović

MUSIC
Nemanja Mosurović

PRODUCTION
Mladen Kovačević
(Horopter Film Production)

FILMOGRAPHY
2019 Beginnings (in production)
2019 Merry Christmas, Yiwu (in production)
2018 4 Years in 10 Minutes
2016 Wall of Death, and All That
2013 Unplugged (mlf)

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

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

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

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

EMILIE BUJÈS

BILJANA TUTOROV

WHEN PIGS COME

KADA DOĐU SVINJE

SERBIA, CROATIA, BOSNIA AND HERZEGOVINA | 2017 | 75' | SERBIAN

SWISS PREMIERE

SCREENPLAY
Biljana Tutorov

PHOTOGRAPHY
Orfea Skutelis

SOUND
Frano Homen

EDITING
Thomas Ernst

PRODUCTION
Biljana Tutorov (Wake Up Films),
Dijana Mladenović (Kinematograf)

FILMOGRAPHY
2018 Cardo (In production)
2017 When Pigs Come
2005 Akasha (sf)
1999 Plum War (sf)

Dragoslava n'est pas une figure connue du monde politique ou culturel serbe : c'est une femme parmi d'autres dans un pays qui semble être constamment en transition. Dragoslava est la protagoniste du film de Biljana Tutorov : elle jongle entre quatre postes tv, trois petits-enfants, deux meilleures amies et un mari. Par sa vie et son regard, on saisit de près les changements du passé et du présent en Serbie. Elle incarne un certain idéal citoyen qui semble avoir disparu, ici comme ailleurs : faisant preuve d'un engagement et d'un sens des responsabilités répandus dans les gestes du quotidien, Dragoslava questionne les autorités, les médias, les enjeux du pouvoir et notre place dans la société. Ainsi le film agit directement comme un miroir pour nous tous, reflétant l'importance de l'engagement individuel et de l'activisme citoyen afin de changer l'état des choses. Avec tendresse et humour, la réalisatrice livre un récit tant passionné que critique sur une femme devenue une héroïne, sans faste, de la société.

Dragoslava ist keine bekannte Persönlichkeit der serbischen Politik oder Kultur: Sie ist eine Frau wie jede andere in einem Land, das den Anschein erweckt, permanent im Wandel zu sein. Dragoslava ist die Protagonistin von Biljana Tutorovs Film: mit vier Fernsehgeräten, drei Enkeln, zwei besten Freundinnen und einem Ehemann hat sie alle Hände voll zu tun. Über ihr Leben und ihren Blick werden die früheren und heutigen Veränderungen in Serbien deutlich. Sie verkörpert eine gewisse Form des Bürgerideals, das allenthalben verschwunden zu sein scheint: Dragoslava legt ein Engagement und ein Verantwortungsbewusstsein an den Tag, die sich in den alltäglichen Gesten widerspiegeln, hinterfragt die Obrigkeit, die Medien, die Herausforderungen der Macht und unseren Platz in der Gesellschaft. Damit wird der Film zu einem Spiegel, der deutlich macht, wie wichtig das Engagement des Einzelnen und der bürgerliche Aktivismus dafür sind, eine Änderung des Status quo herbeizuführen. Zärtlich und humorvoll zeichnet die Regisseurin das abwechselnd leidenschaftliche und kritische Bild einer zur bescheidenen Heldin der Gesellschaft gewordenen Frau.

Dragoslava is not a known figure from the Serbian political or cultural world: she is a woman like any other in a country that seems to be constantly in transition. Dragoslava is the protagonist of Biljana Tutorov's film; she juggles four TV sets, three grandchildren, two best friends and a husband. Through her life and her perspective, we grasp, close-up, the changes of past and present in Serbia. She embodies a certain civic ideal that seems to have disappeared, here as elsewhere, demonstrating a commitment and a sense of responsibilities spread across everyday gestures. Dragoslava questions the authorities, the media, issues of power and our place in society. The film thus acts directly like a mirror for us all, reflecting the importance of personal commitment and civic activism to change the state of affairs. With tenderness and humour, the director creates an account, as enthusiastic as it is analytical, of a woman who, without fanfare, has become a heroine of society.

CONTACT
Michela Pascolo
Slingshot Films
+39 3456468588
festivals@slingshotfilms.it

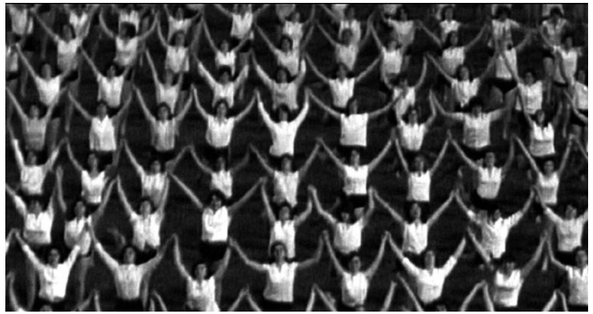
JASMIN BAŠIĆ

MARTA POPIVODA

YUGOSLAVIA, HOW IDEOLOGY MOVED OUR COLLECTIVE BODY

JUGOSLAVIJA, KAKO JE IDEOLOGIJA POKRETALA NAŠE KOLEKTIVNO TELO

SERBIA, FRANCE, GERMANY | 2013 | 62' | SERBO-CROATIAN, ENGLISH



SCREENPLAY
Ana Vujanović, Marta Popivoda

SOUND
Jakov Munižaba, Christian Obermaier

EDITING
Nataša Damnjanović

PRODUCTION
Marta Popivoda, Dragana Jovović (TkH (Walking Theory)); Alice Chauchat (Les Laboratoires d'Aubervilliers); Heinz Emigholz (Universität der Künste Berlin); Ann Carolin Renninger (joon film)

FILMOGRAPHY
2018 Dream.Works (sf, in production)
2018 Freedom Landscapes (In production)
2013 Yugoslavia, How Ideology Moved our Collective Body
2011 Talk to Him (sf)
2010 The Guard (sf)

À travers plus de 50 ans d'impressionnantes images d'archives de la Yougoslavie socialiste, le film questionne la représentation de l'idéologie dans les manifestations de masse officielles ainsi que dans les contre-manifestations. Les discours du président Josip Broz Tito, les images des rassemblements de la jeunesse socialiste, les hymnes aux partisans… On parcourt des chapitres clés de l'histoire du pays, modèle progressiste du bloc de l'Est, teintés par les notions de fraternité et d'unité, valeurs fondamentales du peuple yougoslave. Suivent les images témoignant de la chute d'une nation et d'une idéologie, celles de la mort de Tito et de l'historique séquence du train transportant sa dépouille à travers le pays devant une foule émue. Puis on s'arrête sur le discours de Milošević au Kosovo, un événement qui marque la fin d'une époque et la dissolution du pays, l'entrée en guerre, la montée du nationalisme et du capitalisme, mais qui va aussi mener aux manifestations à Belgrade en réaction au pouvoir. Les diverses chorégraphies du peuple traduisent le climat socio-politique et traversent l'histoire avec intensité.

Anhand von mehr als 50 Jahren beeindruckendem Filmmaterial aus dem sozialistischen Jugoslawien hinterfragt der Film die Darstellung der Ideologie bei den offiziellen Massenversammlungen und den Gegendemonstrationen. Reden von Präsident Josip Broz Tito, Bilder von Versammlungen der sozialistischen Jugend, Hymnen an die Partisanen … Zentrale Kapitel der Geschichte eines Landes, das innerhalb der Ostblockstaaten ein Fortschrittsmodell war, ziehen vorbei, durchdrungen von Manifestationen der Brüderlichkeit und der Einheit, zwei grundlegenden Werten des jugoslawischen Volkes. Anschliessende Bilder, die den Tod Titos und Aufnahmen des Zuges zeigen, der die sterblichen Überreste vor den Augen der ergriffenen Massen durch das Land fuhr, zeugen vom Fall einer Nation und einer Ideologie. Darauf folgt die Rede Miloševićs im Kosovo, die das Ende einer Zeit und die Auflösung des Landes, den Eintritt in den Krieg und das Erstarken des Nationalismus und des Kapitalismus einläutet, aber als Reaktion auf die Machthaber auch zu den Belgrader Demonstrationen führen wird. Die verschiedenen Choreografien des Volkes sind der intensive Ausdruck des jeweils herrschenden soziopolitischen Klimas in der Abfolge der geschichtlichen Ereignisse.

Using over 50 years of impressive archive images from socialist Yugoslavia, the film questions the representation of ideology in official mass rallies as well as in counter-demonstrations. The speeches of President Josip Broz Tito, images of the socialist youth gatherings, the supporters' anthems… We skim through the key chapters of the history of the country, a progressive model for the Eastern bloc, tinged with notions of fraternity and unity, the fundamental values of the Yugoslavian people. Next come images bearing witness to the fall of a nation and an ideology, those of the death of Tito and the historic sequence of the train transporting his remains across the country before an emotional crowd. Then we stop on Milošević's speech in Kosovo, an event that marked the end of an era and the dissolution of the country, the outbreak of war, the rise of nationalism and capitalism, but that would also lead to demonstrations in Belgrade in reaction to the power. The diverse choreographies of the people translate the socio-political climate and span history with intensity.

CONTACT
Marta Popivoda
TkH (Walking Theory)
+49 1744094317
marta.popivoda@tkh-generator.net

JASMIN BAŠIĆ

JELENA MAKSIMOVIĆ, IVAN SALATIĆ

HEAVENS

DALJINE

SERBIA, MONTENEGRO | 2014 | 19' | SERBO-CROATIAN, DUTCH

SWISS PREMIERE

SCREENPLAY
Jelena Maksimović, Ivan Salatić

PHOTOGRAPHY
Ivan Marković, Relja Ilić

SOUND
Jakov Munižaba

EDITING
Jelena Maksimović, Ivan Salatić

MUSIC
Pavle Popov

PRODUCTION
Jelena Maksimović, Ivan Salatić (Non-Aligned Films)

FILMOGRAPHY
JELENA MAKSIMOVIĆ
2018 Taurunum Boy
2014 Heavens
2012 Milling the Lights
IVAN SALATIĆ
2015 Backyards
2014 Heavens
2014 Shelters
2013 Intro

Le reflet d'une génération, celle de la jeune Sashka, à la recherche d'une nouvelle identité, s'esquisse ici à travers un collage d'images d'archives, de films de famille et de séquences actuelles qui nous confrontent au passé et au présent d'un pays. Le film évoque également la relation entre Sashka et ses parents, ainsi que le conflit générationnel à dépasser pour donner forme au futur.

Das auf einer Kollage von Archivbildern, Familienfilmen und neueren Aufnahmen beruhende, uns mit der Vergangenheit und Gegenwart eines Landes konfrontierende Spiegelbild einer Generation, der die junge Sashka angehört, die eine neue Identität sucht. Nebenbei geht der Film auch auf die Beziehung zwischen Sashka und ihren Eltern und den Generationskonflikt ein, den es zur Gestaltung der Zukunft zu überwinden gilt.

The image of a generation, that of young Sashka, in search of a new identity, is sketched out here through a collage of archive images, family films and current clips that bring us face to face with a country's past and present. The film also evokes the relationship between Sashka and her parents, as well as the generational conflict that has to be overcome in order to shape the future.

CONTACT
Jelena Maksimović
Non-Aligned Films
+381 69 3165487
jelenamaksic@gmail.com

JASMIN BAŠIĆ

ZORAN TAIROVIĆ

LITTLE RED RIDING HOOD

CRVENKAPA

SERBIA | 2009 | 26' | ROMANY, GERMAN, SERBIAN

SCREENPLAY
Zoran Tairović

PHOTOGRAPHY
Vlada Rašić

SOUND
Vladimir Guzina

EDITING
Nemanja Savić

MUSIC
Zoran Tairović

PRODUCTION
Milan Milosavljević (Academic Film Center of Students City Cultural Center and Radio Television of Vojvodina)

FILMOGRAPHY
2017, Paper, Horse, and Birds (sf)
2016 Roma Interview (sf)
2015 I love you so much (sf)
2014 My Rose, 2015, Albatross (sf)
2011 5 x 5 (sf)
2011 Moment of Movement (sf)
2010 Snow White and the Seven Dwarfs (sf)
2009 Little Red Riding Hood (sf)
2002 Invisible House (sf)

L'histoire du Petit Chaperon rouge se voit transformée en un conte moderne et grotesque. Le résultat : un reflet baroque d'une histoire nationale dense où le peuple rom trouve aussi sa place, mais également une aventure artistique menée avec une bonne dose de liberté. Zoran Tajrović crée une enivrante performance à travers un tourbillon de formes et de récits.

Die Geschichte vom Rotkäppchen, verwandelt in eine moderne und groteske Erzählung. Das Ergebnis: Der barocke Widerschein der ereignisreichen Geschichte eines Landes, in dem auch das Volk der Roma seinen Platz hat, gleichzeitig aber auch ein künstlerisches Abenteuer, dem eine grosszügige Prise Freiheit zugestanden wurde. Zoran Tajrović lässt in einem Wirbel aus Formen und Erzählungen eine betörende Performance entstehen.

The story of Little Red Riding Hood sees itself transformed into a modern and grotesque fairy tale. The result is a baroque reflection of a dense national history in which the Roma people also find their place, and an artistic adventure undertaken with a healthy dose of freedom. Zoran Tajrović creates an intoxicating performance through a whirlwind of forms and accounts.

CONTACT
Milan Milosavljević
Academic Film Center of Students City Cultural Center
+38 162267892
milan.milosavljevic@dksg.rs
www.dksg.rs

JASMIN BAŠIĆ

STEFAN IVANČIĆ

SOLES DE PRIMAVERA

SERBIA | 2013 | 23’ | SERBO-CROATIAN

SCREENPLAY
Andrej Ivančić, Stefan Ivančić, Mateja Vidaković

PHOTOGRAPHY
Igor Đorđević

SOUND
Mlađan Matavulj

EDITING
Jelena Maksimović, Nataša Pantić

PRODUCTION
Stefan Ivancić
(Fakultet dramskih umetnosti)

FILMOGRAPHY
2017 A Handful of Stones (sf)
2014 Moonless Summer (mlf)
2014 1973 (mlf)
2013 Soles de primavera (sf)
2012 Scrap Material (sf)

Un tendre récit de fin d’été dans la campagne proche de Belgrade : Bibi, Dimitrije, Stefan et Filip, quatre jeunes cousins et amis, bientôt adultes, se confient et se questionnent dans la douceur de vivre des journées estivales. Après les vacances, chacun repartira aux quatre coins de l’Europe. La fin de la saison coïncide avec la fin d’un âge, dans un film hybride, entre documentaire et fiction.

Eine zarte Erzählung im Spätsommer, irgendwo auf dem Land in der Nähe von Belgrad: Bibi, Dimitrije, Stefan und Filip, vier Cousins und Freunde, die bald erwachsen sein werden, vertrauen sich in der unbeschwerten Atmosphäre der Sommertage an und stellen sich Fragen über sich selbst. Wenn die Ferien zu Ende sind, kehrt jeder wieder nach Hause in einen anderen Winkel Europas zurück. Das Ende der Saison überschneidet sich in einem Film zwischen Doku und Spielfilm mit dem Ende eines Lebensalters.

A tender account of the end of summer in the countryside near Belgrade: Bibi, Dimitrije, Stefan and Filip, four young cousins and friends, soon to be adults, confide in each other and ask questions about themselves during the easy-going days of summer. After the holidays, they will each head off across Europe. The end of the season coincides with the end of an age, in a hybrid film, between documentary and fiction.

CONTACT
Stefan Ivančić
+381 637106633
sivancic@gmail.com

JASMIN BAŠIĆ

VLADIMIR TODOROVIĆ

THE LIGHTNESS OF A STONE

SINGAPORE | 2013 | 18’ | MALAY, ENGLISH

PHOTOGRAPHY
Vladimir Todorović

SOUND
Vivian Koh

EDITING
Yazid Muhamad

MUSIC
Brian O’Reilly

PRODUCTION
Vladimir Todorović

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

Un voyage contemplatif de la Malaisie vers la Toscane : des pierres minutieusement choisies et ramassées sur une petite île s’apprêtent à être emballées et envoyées en Italie. Leur mystérieuse beauté minérale, faite de couleurs et de structures uniques, semble capturer et envoûter le regard de leur collectionneur comme celui du spectateur.

Eine kontemplative Reise von Malaysia in die Toskana: Steine, die auf einer kleinen Insel minuziös ausgewählt und aufgelesen wurden, stehen kurz vor ihrem Versand nach Italien. Ihre geheimnisvolle, aus einzigartigen Farben und Strukturen entstehende mineralische Schönheit scheint den Blick ihres Sammlers und der Zuschauer in ihren Bann zu ziehen.

A contemplative journey from Malaysia to Tuscany: carefully chosen stones gathered on a small island are prepared to be packed up and sent to Italy. Their mysterious mineral beauty, created by unique colours and structures, seems to capture and captivate the gaze of their collector as well as the audience.

CONTACT
Vladimir Todorović
+33 611308645
vladimir.todorovic@gmail.com

JASMIN BAŠIĆ

BOJAN FAJFRIĆ

THETA RHYTHM

NETHERLANDS | 2010 | 17’ | SERBO-CROATIAN

SWISS PREMIERE

SCREENPLAY
Bojan Fajfrić

PHOTOGRAPHY
Kosta Glušica

SOUND
Milan Mihajlović

EDITING
Djordje Marković

PRODUCTION
Lidija Zelović

FILMOGRAPHY
2017 Unfinished Business (vi)
2015 The Cause of Death (vi)
2013 Ljuba (vi)
2010 Theta Rhythm (sf)
2009 The Dome (vi)
2009 5th December 1978 (vi)
2006 They are calling us (vi)

La méticuleuse reconstitution d’une journée lors de la huitième rencontre du Parti Communiste Serbe en 1987, moment crucial dans l’histoire du pays marquant la montée au pouvoir de Slobodan Milošević. Le film se raconte à travers la perspective du père du réalisateur, l’un des responsables de la session, surpris par la caméra de la télévision yougoslave en train de dormir.

Die feinsäuberliche Rekonstruktion eines Tages der 8. Versammlung der Serbischen Kommunistischen Partei im Jahr 1987, einem Wendepunkt in der Geschichte des Landes, der den Aufstieg Slobodan Miloševi’ ankündigte. Der Film wird aus der Perspektive des Vaters des Regisseurs, einem der Verantwortlichen der Versammlung, erzählt, der von der Überwachungskamera beim Schlafen überrascht wurde.

The meticulous reconstruction of a day during the 8th meeting of the Serbian Communist Party in 1987, a crucial moment in the country’s history marking the rise to power of Slobodan Milošević. The film is told through the perspective of the director’s father, one of the officials at the session, who was caught sleeping by the Yugoslavian television camera.

CONTACT
PBojan Fajfrić
+31 61424621
tuningbf@gmail.com

JASMIN BAŠIĆ

DANE KOMLJEN

TINY BIRD

SITNA PTICA

CROATIA, SERBIA | 2013 | 30’ | ENGLISH, BOSNIAN

SCREENPLAY
Dane Komljen

PHOTOGRAPHY
Dane Komljen

EDITING
Jelena Maksimović

MUSIC
Eliane Radigue

PRODUCTION
Oliver Sertić (Restart); Nives Sertić (Project Antibiotik)

FILMOGRAPHY
2017 Fantasy Sentences (sf)
2016 All These Cities from the North
2016 All Still Orbit (sf)
2015 Our Body (sf)
2014 A Surplus of Wind (sf)
2013 Tiny Bird (sf)
2012 Bodily Function (mlf)
2010 I Already am Everything I Want to Have (mlf)

L’errance sur les chemins d’une forêt mène à des réflexions existentielles et idéologiques sur l’amitié et l’histoire. Un essai impressionniste qui permet d’expérimenter un langage cinématographique où la dimension personnelle s’entremêle à l’universel. C’est dans ces dédales du réel et de l’imaginaire que le réalisateur nous invite à nous perdre pour mieux nous retrouver.

Das Umherirren auf Wegen in einem Wald führt zu existenziellen und ideologischen Betrachtungen über Freundschaft und Geschichte. Ein impressionistisches Essay, das dem Experimentieren mit einer die persönliche und die universelle Dimension verwebenden Filmsprache den Weg bereitet. Der Regisseur lädt uns ein, uns in diesem Labyrinth aus Realität und Phantasiewelt zu verlieren, um bewusster wieder zu uns zurückzufinden.

Wandering the paths of a forest leads to existential and ideological musings about friendship and history. An impressionist essay that allows experimentation with a cinematographical language in which the personal dimension is intertwined with the universal. The director invites us to lose ourselves in this labyrinth of the real and the imaginary so as to better find ourselves.

CONTACT
Oliver Sertić
RESTART
+38 5918930675
oliver@restarted.hr

JASMIN BAŠIĆ

MATIJA GLUŠČEVIĆ

UTOPIA

UTOPIJA

SERBIA | 2016 | 17' | SERBIAN

SWISS PREMIERE

SCREENPLAY
Matija Gluščević

PHOTOGRAPHY
Ana Melentijević

SOUND
Jovana Avramović, Antonio Andrić

EDITING
Natalija Shaczka, Matija Gluščević

PRODUCTION
Matija Gluščević
(Fakultet dramskih umetnosti)

FILMOGRAPHY
2017 Loop (sf)
2016 Utopia (sf)

Boriša a quatorze ans et vit avec ses parents dans un petit village de la campagne serbe. Son activité préférée, entre jeu enfantin et véritable passion, est l'entraînement militaire. Il y consacre la plupart de son temps libre, seul ou parfois en compagnie de ses camarades. Un petit garçon qui se prend pour un homme et qui considère le jeu de la guerre avec un grand sérieux.

Boriša ist 14 Jahre alt und lebt mit seinen Eltern in einem kleinen ländlichen Dorf in Serbien. Sein bevorzugter Zeitvertreib sind militärische Übungen, auf halbem Weg zwischen Spiel und wahrer Leidenschaft. Ihnen widmet er alleine, manchmal zusammen mit seinen Kameraden, die Hälfte seiner Zeit. Ein kleiner Junge, der sich für einen Mann hält und das Kriegsspielen sehr ernst nimmt.

Boriša is 14 and lives with his parents in a small village in the Serbian countryside. His favourite activity, lying between a child's game and a real passion, is military training. He devotes most of his free time to it, alone or in the company of his comrades. A little boy who takes himself for a man and who takes war games very seriously.

CONTACT
Matija Gluščević
+381601561351
pionirmaleni@gmail.com

JASMIN BAŠIĆ

Unveil the power of documentary film

A. Weerasethakul • Haiku

J. Leth • The Perfect Human

Subscribe to your online documentary cinema for only 5 euro a month!

P. Kerekes • 66 Seasons

www.dafilms.com

CPH:DOX • DOCLISBOA • DOCS AGAINST GRAVITY FF • DOK LEIPZIG • FIDMARSEILLE • JIHLAVA IDFF • VISIONS DU RÉEL

DOC ALLIANCE FILMS

Co-funded by the European Union
Creative Europe MEDIA
state cinematography fund
czech republic
MINISTRY OF CULTURE CZECH REPUBLIC
Česká televize

DOC ALLIANCE
SELECTION

L'ASSOCIATION DOC ALLIANCE REGROUPE SEPT FESTIVALS CLÉS DE CINÉMA DOCUMENTAIRE EN EUROPE – CPH:DOX (COPENHAGUE), DOCLISBOA (LISBONNE), DOK LEIPZIG, FID MARSEILLE, JIHLAVA IDFF, DOCS AGAINST GRAVITY (VARSOVIE) ET VISIONS DU RÉEL (NYON). ELLE A POUR OBJECTIF DE SOUTENIR LES RÉALISATEURS ET PRODUCTEURS DANS LA DIFFUSION DE LEURS ŒUVRES AUPRÈS DU PUBLIC : SUR LE WEB, AVEC PRÈS DE 800 TITRES EN STREAMING SUR DAFILMS.COM, ET AVEC UNE SÉLECTION DE FILMS DE JEUNES AUTEURS EUROPÉENS, CHOISIS PAR LES MEMBRES DE DOC ALLIANCE 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.

DIE VEREINIGUNG DOC ALLIANCE UMFASST SIEBEN BEDEUTENDE DOKUMENTARFILM-FESTIVALS IN EUROPA – CPH:DOX (KOPENHAGEN), DOCLISBOA (LISSABON), DOK LEIPZIG, FID MARSEILLE, JIHLAVA IDFF, DOCS AGAINST GRAVITY (WARSCHAU) UND VISIONS DU RÉEL (NYON). DAS ZIEL IST DIE UNTERSTÜTZUNG DER REGISSEURE UND PRODUZENTEN BEI DER VERMITTLUNG DER WERKE GEGENÜBER DEM PUBLIKUM – NAHEZU 800 TITEL SIND IM INTERNET UNTER DAFILMS.COM VERFÜGBAR – UND MIT EINER AUSWAHL VON FILMEN JUNGER EUROPÄISCHER AUTOREN, DIE DIE MITGLIEDER VON DOC ALLIANCE AUS DEN BESTEN DOKU-PRODUKTIONEN DES JAHRES AUSGEWÄHLT HAT. DIESE FILME DURCHLAUFEN VOR ERHALT EINES PREISES DURCH EINE JURY AUS KRITIKERN DIE UNTERSCHIEDLICHEN FESTIVALS. VISIONS DU RÉEL ZEIGT ZWEI DIESER DOKUMENTARFILME.

THE ASSOCIATION DOC ALLIANCE BRINGS TOGETHER SEVEN KEY DOCUMENTARY FILM FESTIVALS IN EUROPE – CPH:DOX (COPENHAGEN), DOCLISBOA (LISBON), DOK LEIPZIG, FID MARSEILLE, JIHLAVA IDFF, DOCS AGAINST GRAVITY (WARSAW) AND VISIONS DU RÉEL (NYON). IT AIMS TO SUPPORT DIRECTORS AND PRODUCERS IN DISTRIBUTING THEIR WORKS TO THE PUBLIC. ON THE WEB, WITH ALMOST 800 TITLES STREAMING 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.

Films
DOEL by Frederik Sølberg (CPH:DOX)
GRANNY PROJECT by Bálint Révész (Dok Leipzig)
INSTANT DREAMS by Wllem Baptist (Docs Against Gravity)
INTERIOR by Camila Rodríguez Triana (Doclisboa)
SOUTHERN BELLE by Nicolas Peduzzi (FIDMarseille)
SRBENKA by Nebojša Slijepčević (Visions du Réel)
THE LIMITS OF WORK by Apolena Rychlikova (Jihlava IDFF)

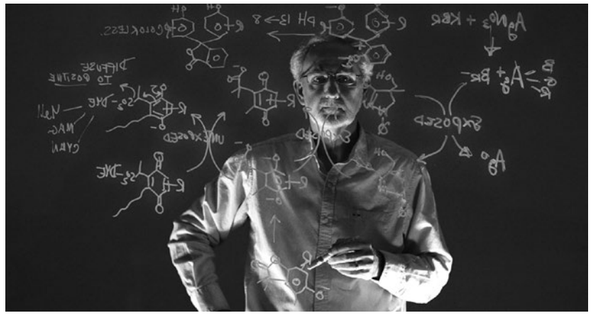
JURY
IVAN DAVID, Centrum (Czech Republic)
JAKUB DEMIANCZUK, Dziennik, Gazeta Prawna (Poland)
FRANCISCO FERREIRA, Expresso (Portugal)
ERWAN FLOCH'LAY, Répliques (France)
KRISTOFFER HEGNSVAD, Politiken (Danemark)
BORIS SENFF, 24 Heures (Switzerland)
DENNIS VETTER, Die Tageszeitung, Jungle World, kolik.film (Germany)

WILLEM BAPTIST

INSTANT DREAMS

NETHERLANDS | 2017 | 91' | ENGLISH

SWISS PREMIERE



PHOTOGRAPHY
Gregor Meerman

SOUND
David Spaans, Ranko Paukovic

EDITING
Albert Markus

MUSIC
Marc Lizier

PRODUCTION
Pieter van Huystee
(Pieter van Huystee Film)

FILMOGRAPHY
2018 Instant Dreams
2013 Wild Boar (sf)
2011 Donnie (sf)
2010 I'm Never Afraid! (sf)

Instant Dreams nous plonge dans l'univers aux couleurs saturées du Polaroid. A la recherche du mystère de la petite photo carrée, on croise des personnages excentriques, fascinés et amoureux : une artiste qui stocke les dernières boites de papier instantané dans les frigos de sa caravane, un chimiste qui démêle la formule perdue de la précieuse émulsion photo, un inventeur qui travaille dans un laboratoire de développement de la version 2.0 de Polaroid… Enrichies de nombreuses et très belles archives qui permettent notamment de retourner aux origines de l'invention par le Dr. Edwin H. Land, en 1947, les scènes tournées aujourd'hui créent un véritable voyage visuel et temporel. Par un montage très rythmé qui nous emporte d'un bout du monde à l'autre, au milieu du désert californien ou dans les rues de Tokyo, la question de l'instantanéité de l'image est matérialisée : le Polaroid dès ses balbutiements marque les prémices du changement de notre rapport à l'image. Et ce film use de tous les ressorts pop et vintage propre au Polaroid pour le plaisir de nos yeux !

Instant Dreams entführt uns in die Welt der gesättigten Farben des Polaroids. Auf den Spuren des Geheimnisses des kleinen viereckigen Fotos begegnet man exzentrischen, faszinierenden und verliebten Personen: einer Künstlerin, die die letzten Kartons Sofortbildfolie in den Kühlschränken ihres Wohnwagens lagert, einem Chemiker, der die verlorene Formel der kostbaren Foto-Emulsion entschlüsselt, einem Erfinder, der in einem Entwicklungslabor an der Polaroid-Version 2.0 arbeitet … Die in der heutigen Zeit gedrehten Szenen wurden mit vielen schönen Archivbildern bereichert, die es im Besonderen ermöglichen, zum Ursprung der Erfindung von Dr. Edwin H. Land im Jahr 1947 zurückzukehren. Sie nehmen uns mit auf eine visuelle Zeitreise. Durch den rhythmischen Schnitt, der uns von einem Ende der Welt ans andere bringt, mitten in die kalifornische Wüste oder die Strassen Tokios, wird die Frage der Unmittelbarkeit des Bildes materialisiert: schon als es noch in den Kinderschuhen steckte, leitete das Polaroid die Veränderung unserer Beziehung zum Bild ein. Dieser Film bedient sich aller Möglichkeiten des Pop- und Vintage-Images, das dem Polaroid anhaftet – ein echter Augenschmaus!

Instant Dreams immerses us in Polaroid's world of saturated colours. In search of the mystery of the little square photo, we cross paths with eccentric characters, who are fascinated and in love: an artist who stores the last boxes of instant paper in the fridges of her caravan, a chemist who is unravelling the lost formula of the precious photo emulsion, an inventor who is working on Polaroid's 2.0 Version in a development laboratory… Enhanced by many, very fine, archives that notably enable us to go back to the beginnings of Dr. Edwin H. Land's invention, in 1947, the scenes shot today create a real visual and temporal voyage. Via very cadenced editing, taking us from one end of the world to the other, in the middle of the Californian desert or in the streets of Tokyo, the question of the instantaneousness of image is established: Polaroid, from its early stages, marked the presages of the change in our relationship with image. And this film uses all the pop and vintage resources specific to Polaroid to create a real sight to behold!

CONTACT
Rudolf Kats
Publicfilm
+31 204210606
rudolf@publicfilm.nl

NICOLAS PEDUZZI

SOUTHERN BELLE

FRANCE | 2017 | 84' | ENGLISH

SWISS PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Francesco Di Pierro,
Aurore Vullierme

SOUND
Amaury Arboun, François Clos

EDITING
Basile Belkhiri

MUSIC
Maud Geffray

PRODUCTION
Elsa Klughertz (JONAS FILMS)

FILMOGRAPHY
2018 Southern Belle
2015 The Normals (sf)
2014 Mikado (sf)
2013 TL 180 (sf)

Dans un karaoké de Houston, devant une salle vide, Taelor chante : « Ça fait long, longtemps que j'attends, mais je le sais, le changement viendra. Oh, oui, il arrivera. », en ouverture de *Southern Belle*. Avec sa longue chevelure blonde éclairée par les projecteurs de la scène, c'est certain, elle est la beauté sudiste du titre. Cependant, elle bouleverse le mythe. Taelor Ranzau a quatorze ans lorsque son père meurt, lui laissant une immense fortune, un cadeau empoisonné qui la lance dans la vie adulte trop tôt. Taelor a brulé la vie par les deux bouts et s'est, tant bien que mal, construite entre les cures de désintoxication, et la disparition des milliards hérités. Aujourd'hui, à 26 ans, sa vie est faite de cocaïne et de whisky, de conflits familiaux, de week-end à la chasse au sanglier et de coucheries… Et elle espère que le changement viendra… Nicolas Peduzzi la filme au présent, révélant dans l'intimité, une personnalité forte et paradoxalement extrêmement lucide, digne des meilleurs scénarios hollywoodiens : Taelor lui livre avec naturel un personnage de cinéma.

Taelor singt, in einer Karaoke-Bar in Houston, vor einem leeren Saal: «Ich warte schon sehr lange, aber ich weiss, die Veränderung wird kommen. Oh ja, sie wird kommen.», so beginnt *Southern Belle*. Mit ihren langen blonden Haaren, die im Licht der Bühnenscheinwerfer glänzen, besteht kein Zweifel daran, dass sie die titelgebende Südstaaten-Schönheit ist. Trotzdem erfüllt sie das Klischee nicht. Taelor Ranzau war 14 Jahre alt, als ihr Vater starb und ihr ein riesiges Vermögen hinterliess, ein vergiftetes Geschenk, das sie viel zu schnell ins Erwachsenenleben katapultierte. Taelor begann, ihr Leben durch Masslosigkeit zu ruinieren, und wurde zwischen den Aufenthalten in Entzugsanstalten und dem Verschwinden der geerbten Milliarden zu der Frau, die sie heute ist. Mit 26 Jahren ist ihr Leben mit Kokain und Whisky, familiären Konflikten, Wochenenden, an denen sie auf Wildschweinjagd geht, und Sex gefüllt … Während sie hofft, dass die Veränderung kommen wird … Nicolas Peduzzi hat sie in der Gegenwart gefilmt und im Intimen eine starke und paradoxerweise extrem scharfsinnige Persönlichkeit enthüllt, die der besten Hollywood-Drehbücher würdig wäre: Taelor liefert ihm ganz natürlich eine Filmfigur.

In a karaoke bar in Houston, in an empty room, Taelor sings "It's been a long time, a long time coming. But I know a change gonna come, oh yes it will," at the opening of *Southern Belle*. With her long blonde hair lit up by the spotlights on the stage, she certainly is the southern belle of the title. However, she shakes up the myth. Taelor Ranzau was fourteen years old when her father died, leaving her a huge fortune, a poisoned chalice that threw her into adult life too soon. Taelor has been burning life at both ends and has somehow shaped her personality between internments for rehab and the disappearance of the inherited billions. Today, she is 26 and her life is made up of cocaine and whisky, family conflicts, weekends hunting wild boar, and getting laid… And she hopes that the change will come… Nicolas Peduzzi films her in the present, through the intimacy revealing a strong and paradoxically extremely lucid personality, worthy of the finest Hollywood scripts: Taelor naturally provides him with a film character.

CONTACT
Leslie Vuchot
TFA – The Festival Agency
+33 788634299
lv@thefestivalagency.com

PROJECTIONS SPÉCIALES

PARTICIPATION CULTURELLE

RÉALITÉ VIRTUELLE

MATHIEU AMALRIC, DANIELLE ARBID, CLÉMENT COGITORE, VALÉRIE DONZELLI, CLAUDE LÉVÊQUE, JEAN-GABRIEL PÉRIOT, STÉPHANIE SOLINAS, THIERRY THIEU NIANG

3e SCÈNE OPÉRA NATIONAL DE PARIS

FRANCE | 2015 – 2017 | 89' | FRENCH

C'EST PRESQUE AU BOUT DU MONDE
Mathieu Amalric, 16'

DE LA JOIE DANS CE COMBAT
Jean-Gabriel Périot, 22'

FUGUE
Thierry Thieu Niang, 10'

LE FEU AU COEUR
Danielle Arbid, 9'

LE LAC PERDU
Claude Lévêque, 7'

LES INDES GALANTES
Clément Cogitore, 5'

NE ME REGARDE PAS
Stéphanie Solinas, 10'

SUIVEZ DONC LA MESURE
Valérie Donzelli, 12'

PRODUCTION
Philippe Martin, Dimitri Krassoulia (Les Films Pelléas); Opéra national de Paris

Une scène entourée de lourds rideaux. Des projecteurs l'éclairent. Dans la fosse, l'orchestre. Autour, une foule silencieuse. Puis tout s'affole : lumières, rubans, voix, tulle et tutu, instruments… Les huit courts métrages présentés dans ce programme rendent compte de l'atmosphère suspendue, de l'attente dans les coulisses comme de la force qui se trame sur les scènes de l'Opéra national de Paris. Mais ne nous y trompons pas : s'il a été fait appel à certains des cinéastes les plus intéressants du moment pour les réaliser (Mathieu Amalric, Danielle Arbid, Clément Cogitore, Valérie Donzelli, Claude Lévêque, Stéphanie Solinas, Thierry Thieu Niang, Jean-Gabriel Périot), c'est bien pour qu'il soit question d'expression et de création. Ils nous font découvrir ce qui se trame au-delà de la scène de ces grands lieux du spectacle vivant et offrent une ouverture sur un imaginaire foisonnant, au-delà des plus fameux feuillets de l'histoire de l'Opéra. Leurs points de vue singuliers et affirmés nous emportent dans un espace inédit, inaccessible pour les spectateurs de l'institution parisienne : une troisième scène.

Eine von schweren Vorhängen umgebene Bühne. Helle Scheinwerfer. Der Orchestergrabe. Rund herum eine lautlose Menschenmasse. Dann überschlagen sich die Ereignisse: Lichter, Bänder, Stimmen, Tüll und Tutus, Instrumente … Die acht Kurzfilme dieses Programms erzählen von der spannungsgeladenen Atmosphäre, dem Warten hinter den Kulissen und von der Kraft, die auf den Bühnen der *Opéra national de Paris* freigesetzt wird. Aber lassen wir uns nicht täuschen: Aus gutem Grund wurden einige der interessantesten Filmemacher unserer Zeit (Mathieu Amalric, Danielle Arbid, Clément Cogitore, Valérie Donzelli, Claude Lévêque, Stéphanie Solinas, Thierry Thieu Niang, Jean-Gabriel Périot) mit der Regie beauftragt, denn Ausdruck und Kreation sollen im Vordergrund stehen. Sie lassen uns das entdecken, was abseits der Bühne in dieser Hochburg der darstellenden Künste vor sich geht, und bieten Einblicke in eine überbordende Phantasie, weit über die berühmtesten Szenen der Geschichte der Oper hinaus. Ihre einmaligen und klaren Perspektiven nehmen uns mit in einen völlig neuen Bereich, der für die Zuschauer dieser Pariser Institution nicht zugänglich ist: eine 3. Bühne.

A stage surrounded by heavy curtains. Spotlights turned on. The orchestra is in its pit. A silent crowd looks on. Then everything spins: lights, ribbons, voices, tulle and tutu, instruments… The eight short films presented in this programme take into account the atmosphere of suspense, the expectation backstage like the strength that is woven on the stages of the *Opéra national de Paris*. But let there be no mistake: while some of the most interesting filmmakers of the moment were called upon to direct them (Mathieu Amalric, Danielle Arbid, Clément Cogitore, Valérie Donzelli, Claude Lévêque, Stéphanie Solinas, Thierry Thieu Niang, Jean-Gabriel Périot), it was to ensure that it would be a matter of expression and creation. They introduce us to what is afoot beyond the stage of these grand performing arts locations and offer a perspective on an abundant imagination, going further than the most famous pages in the history of the Opera. Their singular and strong points of view take us into an all-new space, one inaccessible to the audience of the Parisian institution: a third stage.

CONTACT
Julia Maraval
Les Films Pelléas-3e Scène
+33 684054737
juliamaraval@gmail.com

MADELINE ROBERT

JANET VAN DEN BRAND

CERES

BELGIUM | 2018 | 73' | DUTCH

SWISS PREMIERE

Dans la mythologie latine, Ceres apprit aux hommes l'art de cultiver la terre. Considérée comme la déesse de l'agriculture, de la fertilité et des moissons, les Romains lui sacrifiaient volontiers des porcs, au cours de processions annuelles autour des champs. C'est précisément par un *Hymne à Ceres* – composé au XIe siècle – et l'image d'un porcelet tout juste né, que Janet Van Den Brand débute le film dans lequel elle va parcourir, avec une caméra tactile, en compagnie de ses protagonistes, le cycle naturel de la vie – et de la mort – dans les fermes du sud des Pays-Bas. Koen, Daan, Sven et Jeanine se destinent, en effet, à reprendre, un jour, l'exploitation familiale : du haut de leurs dix ans, ils doivent mobiliser tous leurs sens pour toucher, sentir, écouter et comprendre un environnement qu'ils transformeront, à leur tour, dans un futur proche. Venue de la fiction, la jeune cinéaste belge compose avec *Ceres* une ode documentaire fictionnelle dédiée à ceux qui rêvent encore, comme seuls les enfants peuvent le faire, à l'art ancestral de produire les nourritures terrestres.

In der römischen Mythologie lehrt Ceres den Menschen die Kunst, den Boden urbar zu machen. Zum Dank opferten die Römer der Göttin des Ackerbaus, der Fruchtbarkeit und der Ernte bei ihren alljährlichen Prozessionen rund um die Felder gerne Schweine. Und Janet Van Den Brand wählte als Einstieg in ihren Film, in dem sie mit einer berührungsempfindlichen Kamera und in Begleitung ihrer Protagonisten auf Bauernhöfen im Süden der Niederlande dem natürlichen Kreislauf des Lebens – und des Todes – folgt, eine im 11. Jahrhundert komponierte *Hymne an Ceres* und das Bild eines neugeborenen Ferkels. Tatsächlich sollen Koen, Daan, Sven und Jeanine eines Tages den elterlichen Hof übernehmen: die erst zehn Jahre alten Kinder müssen alle ihre Sinne mobilisieren, um eine Umgebung zu berühren, zu spüren, zu hören und zu verstehen, die sie in naher Zukunft selbst verändern werden. Die junge belgische Filmemacherin, die eigentlich aus dem Spielfilm kommt, lässt mit *Ceres* eine fiktionale dokumentarische Ode entstehen, die all jenen gewidmet ist, die – wie es sonst nur Kindern gegeben ist – noch von der altüberlieferten Kunst der Produktion irdischer Nahrung träumen.

In Roman mythology, Ceres taught man the art of cultivating the soil. Considered the goddess of agriculture, fertility and crops, the Romans willingly sacrificed pigs to her during annual processions around the fields. It is precisely with a *Hymn to Ceres*—composed in the 11th century—and the image of a new-born piglet, that Janet Van Den Brand begins the film in which she is going to roam, with a tactile camera, in the company of her protagonists, the natural cycle of life – and death – in the farms of the southern Netherlands. Koen, Daan, Sven and Jeanine are in fact all destined to take over their respective family holdings one day: only ten years old, they have to involve all of their senses in order to touch, feel, listen to and understand an environment that they will, in their turn, transform in the near future. With a background in fiction, the young Belgian filmmaker composes, in *Ceres*, a fictional documentary ode to those who still dream, as only children can, of the ancestral art of producing food from the earth.

SOUND
Tim Taeymans, Karel Verstreken

EDITING
Sam Sermon

PRODUCTION
Barbara Dyck, Maarten Bernaerts, Lennart Stuyck, Bram Conjaerts (Diplodokus)

FILMOGRAPHY
2018 Ceres

CONTACT
Anna Berthollet
Taskovski Films
+41 786370444
salestf@taskovskifilms.com

EMMANUEL CHICON

AXEL SALVATORI-SINZ

CHJAMI È RISPONDI

HOMMAGE À AXEL SALVATORI-SINZ

FRANCE | 2017 | 76' |

PHOTOGRAPHY
Axel Salvatori-Sinz

SOUND
Axel Salvatori-Sinz

EDITING
Emma Augier

PRODUCTION
Anne-Catherine Witt (Macalube Films)

FILMOGRAPHY
2018 Chjami è Rispondi
2015 Discours d'un témoin (sf)
2014 Cher Hassan (sf)
2012 Hazina (sf)
2012 Les Chebabs de Yarmouk
2008 Oekoumène

Dix ans après sa dernière visite, Axel Salvatori-Sinz retourne à Cateri, village corse berceau de sa famille paternelle. Il s'y rend seul, pour y retrouver son père, seul. Il lui propose un duel en espérant qu'un affrontement favoriserait l'apparition d'une parole intime dont il ressent le manque. La forme de ce face-à-face reste à définir et le film se construit au gré de la recherche d'un dispositif adéquat… Tour à tour, Axel propose à son père de filmer une scène à vélo, manger ensemble côte à côte, se livrer à une psychanalyse sauvage, lui apprendre à conduire… Dans chacune de ces situations, ils se prêtent au jeu du *Chjami è Rispondi*, littéralement « appel et réponse », cette joute verbale corse, qui ne s'arrête que lorsque la réponse est satisfaisante. Axel Salvatori-Sinz nous avait fait l'honneur de la première de son premier film à Visions du Réel, en 2013. Probablement vous souvenez-vous du très acclamé *Les Chebabs de Yarmouk*. Aujourd'hui, alors que cette édition sera marquée par son absence, nous souhaitions à notre tour lui rendre hommage en projetant son dernier film.

Zehn Jahre nach seinem letzten Besuch kehrt Axel Salvatori-Sinz in das korsische Dorf Cateri zurück, aus dem seine Familie väterlicherseits stammt. Er kommt alleine, um mit seinem Vater allein zu sein. In der Hoffnung, dadurch eine zumindest verbale Vertrautheit, die ihm fehlt, heraufzubeschwören, schlägt er ihm ein Wortgefecht vor. Die Form dieses Streitgesprächs bleibt zu definieren und der Film baut sich mit der Suche nach einer adäquaten Grundlage langsam auf … Axel bietet seinem Vater nacheinander an, eine Szene auf dem Fahrrad zu filmen, Seite an Seite zu essen, sich einer wilden Psychoanalyse hinzugeben, ihm das Autofahren beizubringen … In jeder dieser Szenen spielen sie *Chjami è Rispondi* (Ruf und Antwort), ein Wortgefecht, das erst endet, wenn eine befriedigende Antwort gegeben wurde. Axel Salvatori-Sinz hatte uns die Ehre der Premiere seines ersten Films bei Visions du Réel 2013 erwiesen. Vermutlich erinnern Sie sich noch an das begeistert aufgenommene Werk *The Shebabs of Yarmouk*. Die diesjährige Ausgabe ist von seinem Fehlen geprägt, und es war uns ein Anliegen, ihm nun unsererseits die Ehre zu erweisen, seinen letzten Film vorzuführen.

Ten years after his last visit, Axel Salvatori-Sinz returns to Cateri, the Corsican village that is the cradle of his paternal family. He goes alone, to find his father there, alone. He suggests a duel hoping that a confrontation will encourage the appearance of the intimate words he feels are lacking. The form of this face-off remains to be defined and the film is constructed through the search for an appropriate device… In turns, Axel suggests to his father filming a scene on a bike, eating together alongside each other, engaging in wild psychoanalysis, teaching him to drive… In each of these situations, they participate in *Chjami è Rispondi*, literally "call and response", this Corsican verbal jousting, which stops only when the answer is satisfactory. Axel Salvatori-Sinz honoured us with the première of his first film at Visions du Réel, in 2013. You probably remember the highly acclaimed *The Shebabs of Yarmouk*. Today, as this edition will be marked by his absence, we wanted to take our turn to pay tribute to him by screening his final film.

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

MADELINE ROBERT

MARKUS IMHOOF

ELDORADO

SWITZERLAND, GERMANY | 2018 | 92' | GERMAN, ITALIAN, ARABIC, AMHARIC, KURDISH, FRENCH, ENGLISH

C'est une expérience datant de la Seconde Guerre mondiale qui sert de toile de fond à Eldorado, celle d'une rencontre avec Giovanna, une enfant émigrée italienne dont les parents du cinéaste s'occupèrent. Après avoir abordé en 1981 le sujet des réfugiés, ceux de cette guerre justement, avec *La Barque est pleine*, film de fiction très engagé, Markus Imhoof explore dans cet opus la migration en Mer Méditerranée, en Italie et en Suisse. « La barque est à nouveau pleine. Je n'avais pas anticipé il y a 35 ans que le titre de mon film serait une nouvelle fois si concret et urgent, que l'on devrait encore tourner un film à ce sujet (MI). » Témoignant de l'opération Mare Nostrum, en Italie, durant laquelle 100 000 êtres sont arrachés à la mer, Markus Imhoof rend également compte de l'horreur de certains camps de réfugiés en Sicile et de l'exploitation qui en découle. Reste la Suisse, son organisation, sa bureaucratie et ses règles, dans un film aux dimensions épiques qui sans doute marquera autant les esprits que son célèbre film précédent *More Than Honey*.

Eine Erfahrung aus dem Zweiten Weltkrieg dient Eldorado als Hintergrund: Ein Treffen mit Giovanna, einem aus Italien eingewanderten Mädchen, um das sich die Eltern des Filmemachers kümmerten. Nachdem sich Markus Imhoof 1981 in dem engagierten Spielfilm *Das Boot ist voll* mit dem Thema Kriegsflüchtlinge befasste, steht in diesem Werk die Migration über das Mittelmeer nach Italien und in die Schweiz im Fokus. «Das Boot ist wieder voll. Vor 35 Jahren hätte ich nicht damit gerechnet, dass der Titel meines Films noch einmal so relevant und dringlich sein würde, dass man zu diesem Thema erneut einen Film drehen muss (MI).» Markus Imhoof war bei der Operation Mare Nostrum in Italien dabei, bei der 100,000 Menschen aus dem Meer gerettet wurden, und erzählt auch von den schrecklichen Zuständen in manchen sizilianischen Flüchtlingslagern und der daraus resultierenden Ausbeutung. Auch die Schweiz mit ihrer Organisation, ihrer Bürokratie und ihren Regeln ist Thema dieses Films epischen Ausmasses, der bei den Zuschauern mit Sicherheit einen ebenso bleibenden Eindruck hinterlassen wird wie Imhoofs berühmtes letztes Werk *More Than Honey*.

An experience dating back to the Second World War serves as the backdrop for *Eldorado*, that of an encounter with Giovanna, an Italian immigrant child who the filmmaker's parents looked after. After having tackled the subject of refugees, precisely those of this war, in a very committed fiction film *The Boat is Full* in 1981, Markus Imhoof explores migration in the Mediterranean Sea, in Italy and in Switzerland in this opus. "The boat is full again. 35 years ago, I hadn't anticipated that the title of my film would once again be so tangible and urgent, that we'd still have to shoot a film on this subject (MI)." Bearing witness to Operation Mare Nostrum, in Italy, during which 100'000 beings are rescued from the sea, Markus Imhoof also takes into account the horror of certain refugee camps in Sicily and the resulting exploitation. Then there is Switzerland, its organisation, its bureaucracy and is rules, in a film of epic dimensions that will undoubtedly make as much of an impression as his famous previous film *More Than Honey*.

SCREENPLAY
Markus Imhoof

PHOTOGRAPHY
Peter Indergand

SOUND
Dieter Meyer, Jürg Lempen, Hugo Poletti

EDITING
Beatrice Babin, Thomas Bachmann

MUSIC
Peter Scherer

PRODUCTION
Meier Pierre-Alain (Thelma Film AG), Kufus Thomas (zero one film GmbH)

FILMOGRAPHY
2018 Eldorado
2012 More than Honey
2005 Steinschlag
2000 Zornige Küsse
1996 Flammen im Paradies
1991 Les petites illusions
1990 Der Berg
1986 Die Reise
1980 Das Boot ist voll
1979 Isewixer
1977 Tauwetter
1974 Fluchtgefahr
1972 Volksmund - Oder was man ist
1969 Ormenis 199+69 (sf)
1967 Rondo

CONTACT
Jean-Christophe Simon
Films Boutique
+49 3069537850
contact@filmsboutique.com

EMILIE BUJÈS

KEVIN MERZ

GOTTHARD – ONE LIFE, ONE SOUL

SWITZERLAND | 2017 | 95' | SWISS GERMAN, ENGLISH, ITALIAN

PHOTOGRAPHY
Kevin Merz, Patrick Botticchio, Dario Lotti, Alain Pasquali

SOUND
Rico Andriolo

EDITING
Samir Samperisi, Nicolò Tettamanti

MUSIC
Gotthard

PRODUCTION
Tiziana Soudani, Silvana Bezzola Rigolini, Amka Films Productions

FILMOGRAPHY
2018 Gotthard - One Life, One Soul
2015 Human Nature
2012 Terra
2011 An African Election
2008 Glorious Exit
2005 Ghanaba
2004 Sankofa
2003 Rekrutenschule Schweiz

Un des groupes de hard rock les plus mythiques de Suisse, même au-delà de la simple musique : il est composé de musiciens du Tessin, de Suisse allemande et même d'un Suisse romand. Il s'appelle Gotthard, comme ce point central, cet ancien passage obligé, ce trait d'union au cœur de l'Europe. La caméra s'insinue dans la nouvelle vie du groupe, depuis le décès accidentel du chanteur Steve Lee, à moto, sur une route aux Etats-Unis (on vous parlait de mythe…). Elle laisse le temps aux rockers de se pencher sur leurs 30 ans d'histoire, avec nostalgie, ironie et enthousiasme. On ressort de ce voyage convaincu que Gotthard, c'est effectivement une seule vie, une seule âme ! Le réalisateur Kevin Merz – réalisateur de *An African Election* (VdR, 2011, Prix du public de la Ville de Nyon) – livre un portrait poétique et touchant du groupe originaire de Lugano, qui rêvait de conquérir le monde du rock et qui y est parvenu contre vents et marées.

Eine der legendärsten Hardrock-Bands der Schweiz, und das liegt nicht nur an der Musik: Die Musiker kommen aus dem Tessin und aus der Deutschschweiz, einer sogar aus der Romandie. Sie heisst Gotthard, wie jener zentrale Punkt, einst unausweichlicher Übergang und Bindestrich im Herzen Europas. Die Kamera dringt in das Leben der Gruppe vor, in dem seit dem tödlichen Motorradunfall ihres Sängers Steve Lee in den USA (schon wieder die Legende…) nichts mehr wie früher ist. Sie lässt den Musikern die Zeit, sich nostalgisch, ironisch und enthusiastisch an ihre inzwischen 30-jährige Geschichte zurückzuerinnern. Von dieser Reise kommt man mit der Überzeugung zurück, dass Gotthard wirklich ein Leben, eine Seele ist! Regisseur Kevin Merz – der auch für *An African Election* (VdR, 2011, Prix du public de la Ville de Nyon) Regie führte – liefert ein poetisches, rührendes Porträt der aus Lugano stammenden Gruppe, die davon träumte, die Welt des Hardrocks zu erobern und dies allen Widrigkeiten zum Trotz auch geschafft hat.

One of the most legendary hard rock bands in Switzerland, even going beyond simple music: it is made up of musicians from Ticino and German-speaking Switzerland and even one from French-speaking Switzerland. It is called Gotthard, like this central point, this former required passage, this hyphen through the heart of Europe.
The camera insinuates itself in the new life of the group, since the accidental death of the singer Steve Lee, on a motorbike, on an US highway (we did say legendary…). It gives the rockers the time to look at their 30 years of history, with nostalgia, irony and enthusiasm. We come out of this voyage convinced that Gotthard is effectively a single life, a single soul! The director Kevin Merz–director of *An African Election* (VdR, 2011, Prix du public de la Ville de Nyon)–creates a poetic and touching portrait of the band from Lugano, who dreamed of conquering the hard-rock world and, against all odds, did so.

CONTACT
Filmcoopi Zurich
info@filmcoopi.ch

EDOUARD GÉTAZ , ANDREI SEVERNY

INSIDE RISK – SHADOWS OF MEDELLIN

SWITZERLAND, UNITED STATES |2018 | 120' | ENGLISH

Un moyen métrage qui relate l'histoire d'un enlèvement en Colombie ; une fiction qui se laisse rattraper par le documentaire ; un réalisateur qui souhaite développer de nouveaux modes d'expression, de nouveaux contacts avec son public… La projection démarre et le film s'arrête au bout de quelques minutes. Edouard Gétaz, le réalisateur, monte sur scène et commence à dialoguer avec le public comme pour enrichir l'expérience visuelle des spectateurs. Puis, le film reprend par bribes et se poursuit, tout comme les échanges. Ce n'est pas le public qui choisit le film, mais il est invité à exprimer son ressenti tout au long de la projection. C'est à cette drôle d'aventure que le projet *InsideRisk* nous convie. Edouard Gétaz a mis en scène des opéras, des pièces de théâtre et réalisé des films. Il a voulu ajouter une nouvelle corde à son arc en invitant le spectateur, non pas à entrer dans l'écran, mais à participer émotionnellement au film lui-même.

Ein mittellanger Film, der die Geschichte einer Entführung in Kolumbien erzählt; eine Fiktion, die vom Dokumentarfilm eingeholt wird; ein Regisseur, der neue Ausdrucksformen, neue Kontakte mit seinem Publikum entwickeln will … Die Vorführung beginnt, und der Film hält nach einigen Minuten an. Der Regisseur Edouard Gétaz geht auf die Bühne und beginnt ein Gespräch mit dem Publikum, als wolle er die visuelle Erfahrung der Zuschauer ergänzen. Dann gehen der Film und auch die Gespräche stückweise weiter. Das Publikum wählt den Film nicht aus, ist aber aufgefordert, sein Empfinden während der gesamten Vorführung zum Ausdruck zu bringen. Zu diesem ungewöhnlichen Abenteuer lädt uns das Projekt *InsideRisk* ein. Edouard Gétaz hat Opern und Theaterstücke inszeniert und Filme gemacht. Indem er die Zuschauer auffordert, nicht etwa auf der Leinwand zu erscheinen, sich dafür aber emotional am Film zu beteiligen, sondiert er hier neue Möglichkeiten.

A medium-length film that tells the story of a kidnapping in Colombia; a fiction that allows itself to be caught up by the documentary form; a director who wishes to develop new means of expression, new contacts with his audience… The screening begins and the film stops after a few minutes. Edouard Gétaz, the director, takes to the stage and starts to dialogue with the audience as if to enrich the visual experience of the spectators. Then the film recommences bit by bit and continues, as do the exchanges. It is not the audience that choose the film, but they are invited to express their perceptions throughout the screening. This is the strange adventure to which the *InsideRisk* project invites us. Edouard Gétaz has staged operas and plays, and has directed films. He wanted to add a new string to his bow by inviting the spectator, not to enter the screen, but to emotionally participate in the film itself.

SCREENPLAY
Edouard Gétaz, Emmanuel Gétaz, Stephen Greco

PHOTOGRAPHY
Tangi Zahn, Edouard Gétaz, Giacomo Belletti

SOUND
Chris Anderson

EDITING
Andrei Severny

PRODUCTION
Incopix / Dreampixies

FILMOGRAPHY
EDOUARD GETAZ
2018 InsideRisk – Shadows of Medellin
2015 Peter and the Wolf in Hollywood
2009 Freud's Magic Powder (sf)
2005 Virgin Red (sf)
ANDREI SEVERNY
2018 InsideRisk – Shadows of Medellin
2017 Buried Seeds
2015 Gravitation: Variation in Time and Space
2012 Teaching to See
2011 Condition
2005 Disparaît, v (sf)
2005 Tom on Mars (sf)

CONTACT
Emmanuel Gétaz
Dreampixies
+41 219224054 / +41 792218035
emmanuel@dreampixies.ch
www.dreampixies.ch

LA LANTERNE MAGIQUE – ON S'ACCORDE ?

ON S'ACCORDE ?
Marie-Ève Hildbrand,
Andreas Fontana

Switzerland, 2018, French

Le cinéma du réel n'a pas son pareil pour approcher le mystère de la musique. Par un montage d'extraits de films merveilleusement révélateurs, petits et grands seront tout ouïe et yeux grands ouverts pour accomplir ensemble une ciné-exploration passionnante. Qu'on l'aime ou la déteste, qu'on en joue, la fredonne ou la danse, la musique est à tout âge source d'émotions fondatrices, de complicités fabuleuses, d'intensités inoubliables… Quand il est à son meilleur niveau, le cinéma a ce pouvoir « magique » d'en dévoiler l'action invisible mais combien agissante. Conçu et présenté en exclusivité par La Lanterne Magique pour Visions du Réel, ce montage d'extraits convoquant des films de toutes les époques et du monde entier est subdivisé en plusieurs chapitres: « écouter », « apprendre », « chanter », « danser », etc.. Sa projection sera suivie de la première du court métrage *On s'accorde ?* de Marie-Ève Hildbrand et Andreas Fontana, réalisé dans le cadre d'un atelier intergénérationnel qui a réuni des juniors et des seniors passionnés de musique. Une collaboration entre La Lanterne Magique, Pro Senectute Vaud et Visions du Réel, avec le précieux soutien de la Fondation Leenaards.

Wenn es darum geht, sich dem Geheimnis der Musik zu nähern, ist der Dokumentarfilm ein einzigartiges Medium. Durch die Montage von wunderbar bezeichnenden Filmauszügen werden Klein und Gross in den Bann einer spannenden filmischen Erkundung gezogen und zum Staunen gebracht. Ob man sie liebt oder hasst, selbst ein Instrument spielt, mitsingt oder tanzt, Musik ist in jedem Alter eine Quelle für prägende Emotionen, fabelhafte Komplizität, unvergessliche Intensität … Auf seinem besten Niveau hat das Kino die «magische» Kraft, ihre unsichtbare, erregende Wirkung zu offenbaren. Diese von der Zauberlaterne kreierte Montage von Auszügen aus Filmen aus allen Epochen und aller Welt wird exklusiv bei Visions du Réel präsentiert und ist in mehrere Kapitel unterteilt: «Zuhören», «Lernen», «Singen», «Tanzen» usw. Im Anschluss wird *On s'accorde ?* vorgeführt, der erste Kurzfilm von Marie-Ève Hildbrand und Andreas Fontana, der bei einem generationenübergreifenden Workshop mit jüngeren und älteren Musikbegeisterten gedreht wurde. Ein Gemeinschaftsprojekt von der Zauberlaterne, Pro Senectute Waadt und Visions du Réel, mit der wertvollen Unterstützung der Fondation Leenaards.

Documentary film is second to none in terms of approaching the mysteries of music. Via a montage of marvellously telling film excerpts, children and adults alike will be all ears and wide-eyed together for this unique cinematic exploration. Whether we love it or hate it, whether we play it, hum it or dance to it, music is, at any age, a source of founding emotions, fabulous bonds, unforgettable intensities… At its highest standard, film has this "magic" power to reveal its action that is invisible yet so powerful. Designed and presented as an exclusive by La Lanterne Magique for Visions du Réel, the montage of excerpts summoning films from every age and from all over the world is subdivided into several chapters: "Listen", "Learn", "Sing", "Dance", etc.. Its screening will be followed by the premiere of the short film *On s'accorde ?* by Marie-Ève Hildbrand and Andreas Fontana, made in an intergenerational workshop that brought together juniors and seniors with a passion for music. A collaboration between La Lanterne Magique, Pro Senectute Vaud and Visions du Réel, with the precious support of the Fondation Leenaards.

VINCENT ADATTE
Artistic Director of La Lanterne Magique

FRÉDÉRIC GONSETH

LE PRINTEMPS DU JOURNALISME

150 ANS DU COURRIER

SWITZERLAND | 2017 | 72' | FRENCH, GERMAN

En cette période où le service public dans les médias est remis en cause en Suisse, il est important de ne pas se limiter aux questions relatives à l'audiovisuel, mais également de regarder ce qui se passe au niveau de la presse écrite qui reste parmi les piliers de notre démocratie. C'est la raison qui nous a amenés à accueillir le journal Le Courrier (Genève) qui fête ses 150 ans.
Avant de discuter en public de l'importance des médias, le nouveau film de Frédéric Gonseth *Le Printemps du journalisme* sera proposé. Parti du constat que les médias traditionnels consacraient une certaine rupture générationnelle, le réalisateur a élargi sa réflexion à l'actualité : l'éditeur Ringier venait de décider de fermer L'Hebdo, journal essentiel à la réflexion politique et sociétale en Suisse romande. Autour des manifestations de soutien, de la préparation du dernier numéro et de la recherche de nouvelles perspectives via internet, le film poursuit son questionnement sur le rapport entre démocratie et « fake news ».

In einer Zeit, in der die öffentlich-rechtlichen Medien in der Schweiz in Frage gestellt werden, ist es wichtig, sich nicht allein auf Fragen zu konzentrieren, die die audiovisuellen Medien betreffen – man muss sich auch damit befassen, was sich im Bereich der Presse abspielt, die weiter ein Grundpfeiler unserer Demokratie ist. Darum haben wir die Genfer Tageszeitung Le Courrier eingeladen, die ihren 150. Geburtstag feiert. Vor der Publikumsdiskussion über die Bedeutung der Medien wird Frédéric Gonseths neuer Film *Le Printemps du journalisme* vorgeführt. Von der Feststellung ausgehend, dass die traditionellen Medien einen gewissen Generationsbruch sichtbar machen, hat der Regisseur das Tagesgeschehen in seine Reflektionen einbezogen: Der Herausgeber Ringier hatte beschlossen, die Wochenzeitung L'Hebdo einzustellen, die in der Romandie eine wichtige Rolle in den politischen und gesellschaftlichen Debatten spielt. Zwischen den Unterstützungsveranstaltungen, der Vorbereitung der letzten Ausgabe und der Suche nach neuen Perspektiven über Internet führt der Film seine Hinterfragung der Beziehung zwischen Demokratie und «Fake News» fort.

In these times, with public service in the media being called into question in Switzerland, it is important to not remain focused merely on audio-visual issues, but to also look at what is happening in the written press, which remains one of the pillars of our democracy. This is what led us to welcome the newspaper, Le Courrier (Geneva), which is celebrating its 150th anniversary. Before a public discussion on the importance of the media, Frédéric Gonseth's new film *Le Printemps du journalisme* will be screened. Based on the fact that the traditional media were consecrating a certain generational rupture, the director widened his reflections to take in current events: the publisher Ringier had just decided to close L'Hebdo, an essential weekly in terms of political and social thinking in French-speaking Switzerland. Around demonstrations of support, from the preparation of the final edition to the search for new perspectives via the Internet, the film pursues its questioning of the relationship between democracy and "fake news".

PHILIPPE CLIVAZ

SCREENPLAY
Frédéric Gonseth
PHOTOGRAPHY
Frédéric Gonseth
SOUND
Catherine Azad
EDITING
Frédéric Gonseth, Prune Jaillet
MUSIC
Catherine Azad
PRODUCTION
Frédéric Gonseth (Frédéric Gonseth Productions), Irène Challand (Radio Télévision Suisse - RTS)

FILMOGRAPHY
2017 Le Printemps du journalisme
2017 La Bataille du Gripen
2017 Yvette Z'Graggen - Une Femme au volant de sa vie
2013 Baguette magique
2013 Botiza
2010 Léman-Mékong
2009 Walter raconte Mafli
2008 Citadelle humanitaire
2005 Gros mots, petits sabots
2004 Regards en arrière
2003 Mission en enfer
2002 Les barricades mystérieuses
2000 La cité animale
2000 Le pèlerin du paysage
1997 Ce fou de Töpffer
1997 Esclaves d'Hitler – Déportés et prisonniers de guerre ukrainiens dans les usines suisses en Allemagne
1997 Géorgie
1997 La montagne muette
1995 Choeurs en balade
1995 Longues Oreilles
1994 Le ciel et la boue
1992 L'Ukraine à petits pas
1991 Escapade moldave
1989 Histoire du Franc suisse
1980 La facture d'orgue

CONTACT
Frédéric Gonseth
Frédéric Gonseth Production
frederic.gonseth@span.ch

STEPHEN NOMURA SCHIBLE

RYUICHI SAKAMOTO: CODA

UNITED STATES | 2017 | 102' |

SWISS PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Neo Sora, Tom Richmond

SOUND
Tom Paul

EDITING
Hisayo Kushida

PRODUCTION
Yoshiko Hashimoto

FILMOGRAPHY
2018 Ryuichi Sakamoto: async At the Park Avenue Armory
2018 Ryuichi Sakamoto: Coda
2004 Eric Clapton: Sessions For Robert

Après avoir survécu à une maladie grave, Ryuichi Sakamoto renoue avec sa démarche artistique et créative avec une énergie renouvelée. Le film l'observe pendant l'écriture de *async*, son dernier enregistrement en studio, toujours obsédé par sa quête sans fin de la note ou du son qu'aucune oreille humaine n'a jamais entendu. Alors que le musicien compose et se remet minutieusement en question, le film nous laisse entrevoir son passé. Ses travaux et son œuvre en tant que compositeur pour des réalisateurs tels que Bernardo Bertolucci et Brian De Palma et pour des blockbusters d'Hollywood comme *The Revenant*. Avec une curiosité sereine, Sakamoto capture les sons des gouttes de pluie et de la glace qui fond. Comme un enfant dans un jardin inconnu, il continue de jouer avec les découvertes qu'il fait tout en tentant d'exhumer le rythme de l'univers. Une biographie musicale d'un nouveau genre, en hommage à la singularité de Sakamoto.

Nachdem er eine lebensbedrohliche Krankheit überlebt hat, kehrt Ryuichi Sakamoto mit frischer, jugendlicher Energie zurück zu seinem künstlerischen Prozess. Der Film beobachtet ihn beim Komponieren von *async*, seinem letzten Studioalbum, immer noch besessen von seiner endlosen Suche nach dieser einen Note oder diesem einen Klang, den noch kein Menschenohr zuvor gehört hat. Während er sich während des Komponierens seines Albums akribisch in Frage stellt, gibt uns der Film einen Einblick in die Vergangenheit des Musikers, seine Errungenschaften und seine Arbeit als Komponist für Regisseure wie Bernardo Bertolucci, Brian De Palma und Hollywood-Blockbuster wie *The Revenant*. Mit zen-hafter Neugierde nimmt Sakamoto das Geräusch von Regentropfen und des Schmelzens von Eis auf. Wie ein Kind in einem unbekannten Garten spielt er unermüdlich mit seinen Entdeckungen, während er versucht, den Herzschlag des Universums zu finden. Eine Musikbiografie ohne Gleichen. Ein Zeugnis für Sakamotos Einzigartigkeit.

After surviving a life-threatening illness, Ryuichi Sakamoto comes back to his creative and artistic process with a rejuvenated energy. The film observes him during the writing of *async*, his latest studio work, still obsessed by his never-ending quest for that one note or sound that no human ear has heard before. While he painstakingly questions himself in the writing of his record, the film allows us glimpses into the musician's past. His achievements and his work as a composer for directors such as Bernardo Bertolucci, Brian De Palma and Hollywood blockbuster such as *The Revenant*. With a zen-like curiosity, Sakamoto records the sounds of raindrops and the melting of ice. Like a child in an unknown garden, he keeps on playing with the discoveries he makes while trying to unearth the beat of the universe. A music biography like no one before. A celebration of Sakamoto's uniqueness.

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

GIONA A. NAZZARO

PARTICIPATION CULTURELLE

Dans un contexte de baisse de fréquentation des salles de cinéma, les festivals de films prennent toujours plus d'importance. Ils sont des espaces de diversité culturelle, de rencontres et de convivialité. La diversité se développe au niveau des œuvres proposées qui, souvent, invitent le spectateur à des voyages inédits. Elle concerne également la provenance des films, en donnant la possibilité de voir un cinéma peu formaté, et porteur d'émotions. Le chiffre global des entrées dans les festivals suisses, en croissance constante, montre clairement l'intérêt des publics à ces espaces de créations et d'échanges artistiques.
En ce sens, la participation culturelle revêt une grande importance dans la stratégie globale de Visions du Réel, qui se développe dans plusieurs directions :
- auprès du jeune public ;
- auprès des seniors ;
- auprès des personnes vivant avec un handicap ;
- auprès de personnes en situation de précarité.

Qu'il s'agisse d'ouvrir ses portes aux jeunes spectateurs ou de faciliter l'accès aux œuvres, le Festival s'engage à diversifier ses publics, car il est essentiel de permettre à tous d'accéder au cinéma du réel.

Jeune public
Visions du Réel développe deux approches destinées au jeune public. D'un côté, le Festival permet aux jeunes de visionner des films grâce aux projections scolaires, et de développer leur esprit critique au travers du cinéma grâce au jury et au blog des jeunes. Et d'un autre côté, le Festival leur propose de se confronter à la diversité des langages cinématographiques en se lançant dans la réalisation de films, en participant aux concours du Festival Reflex et de Web Series Doc.
Le Festival Reflex, organisé en collaboration avec le service Ecoles et Médias du canton de Genève, est un concours de courts-métrages destiné aux jeunes réalisateurs de 12 à 26 ans. Il s'articule chaque année autour de l'actualité médiatique, cette année sur le thème « e-migrations ». Web Series Doc, mis en place en collaboration avec le département « âge et société » de la Fondation Leenaards, est un concours d'écriture qui invite les jeunes à faire part de leur regard sur les seniors et ainsi, à dévoiler leur conception du parcours de vie.
Tous les projets réalisés par de jeunes réalisateurs, cette année allant de 4 à 26 ans, se visionnent à L'Espace-Jeunesse au Théâtre de Marens. Vous y trouverez, en plus des films lauréats de nos concours, le Klik! Festival, Cinécivic, les projets du Gymnase de Nyon, et les images de l'exposition liée au traitement des déchets de la ville de Nyon.
Pour compléter l'offre destinée aux jeunes, le Festival organise chaque année une visite des « coulisses du Festival » dans le cadre de la journée des métiers afin de présenter les dessous de la manifestation à plusieurs classes.

Seniors
Des projections ciblées sont proposées à un public senior de Nyon et du Canton de Vaud et une rencontre avec la direction du Festival est organisée après ces séances.
Pour aider à provoquer les rencontres et les échanges, le Festival a développé depuis trois ans un atelier intergénérationnel en collaboration avec Pro Senectute Vaud, la Fondation Leenaards et la Lanterne Magique, créant ainsi le lien entre enfants et seniors. Cet atelier encadré par des réalisateur/trices professionnel/les débouche sur un film présenté durant le Festival et sur le web.

Personnes vivant avec un handicap
Grâce à la technologie, il devient plus facile d'accéder à des projections aux personnes vivant avec un handicap de la vue. L'application Greta qui peut se télécharger sur les smartphones permet de suivre les films avec audiodescription. Plusieurs œuvres présentées en 2018 pourront bénéficier de cette technologie.

Personnes en situation de précarité
Le Festival collabore avec Caritas afin de permettre aux plus démunis l'accès au Festival.

Cette offre variée ne pourrait être possible sans le soutien précieux de la Fondation Leenaards, le Département de la Formation, la Jeunesse et la Culture du Canton de Vaud, le Département de l'Instruction Publique du Canton de Genève, la Lanterne Magique, Le Lions Club Nyon, Pro Senectute Vaud, Base-Court (Regards Neufs), et Caritas.

VIRGINIE PORTIER ET PHILIPPE CLIVAZ

KULTURTEILHABE

Vor dem Hintergrund der sinkenden Besucherzahlen der Kinos nimmt die Bedeutung von Filmfestivals stetig zu. Sie sind Orte der kulturellen Vielfalt, der Begegnung und des Zusammenseins. Die Vielfalt entwickelt sich auf Ebene der angebotenen Werke, die das Publikum auf oft ungeahnte Reisen mitnehmen. Sie betrifft aber auch die Herkunft der Filme, indem die Möglichkeit geboten wird, ein nur wenig formatiertes, aber emotionsreiches Kino zu erleben. Die allgemein kontinuierlich steigenden Besucherzahlen der Schweizer Filmfestivals widerspiegeln deutlich das Interesse des Publikums für diese Orte des künstlerischen Schaffens und Austausches.

In diesem Sinne nimmt die Beteiligung am kulturellen Leben in der globalen Strategie von Visions du Réel einen hohen Stellenwert ein und ihre Entwicklung folgt mehreren Richtungen:
- Hin zum jungen Publikum,
- Hin zu den Senioren,
- Hin zu Menschen, die mit einer Behinderung leben,
- Hin zu Menschen, die sich in einer prekären Lage befinden.

Dem jungen Publikum die Türen öffnen, den Zugang zu den Filmen erleichtern – das Festival setzt sich auf mehreren Ebenen dafür ein, ein vielfältiges Publikum willkommen zu heissen, denn es ist unerlässlich, allen den Zugang zum Dokumentarfilm zu ermöglichen.

Junges Publikum

Visions du Réel entwickelt zwei Herangehensweisen für das junge Publikum. Zum einen ermöglicht das Jugendlichen, die Filme bei Vorführungen in der Schule zu sehen und über die Jury und den Blog des Jeunes ihr Urteilsvermögen durch die Filmkritik weiterzuentwickeln. Zum anderen können sie mit der Vielfalt der filmischen Ausdrucksformen auf Tuchfühlung gehen, indem sie selbst Filme drehen und an den Wettbewerben Festival Reflex und Web Series Doc teilnehmen.
Das in Zusammenarbeit mit dem Schul- und Medienamt des Kantons Genf organisierte Festival Reflex ist ein Kurzfilmwettbewerb für junge FilmemacherInnen zwischen 12 und 26 Jahren. Das Thema des Wettbewerbs wird jedes Jahr aus den aktuellen Medienschwerpunkten abgeleitet und lautet in diesem Jahr «e-Migration».
Die in Zusammenarbeit mit der Abteilung «Alter und Gesellschaft» der Stiftung Leenaards ins Leben gerufene Web Series Doc ist ein schriftstellerischer Wettbewerb, der Jugendliche einlädt, ihren Blick auf Senioren und ihre Wahrnehmung des Lebenswegs zu teilen.
Die Werke der 4 bis 26 Jahre jungen RegisseurInnen sind im Espace-Jeunesse im Théâtre de Marens zu sehen. Dort finden neben der Vorführung der Siegerfilme unserer Wettbewerbe auch das Klik! Festival, Cinécivic und die Projekte des Nyoner Gymnasiums statt, sowie die Ausstellung der Bilder über die Abfallbehandlung der Stadt Nyon. Eine jährlich im Rahmen der Berufstage organisierte Führung durch die «Kulissen des Festivals» rundet das Angebot für Jugendliche ab, um mehreren Klassen die mit der Veranstaltung verbundenen Abläufe zu zeigen.

Senioren

Für Senioren aus Nyon und dem Kanton Waadt werden gezielte Vorführungen angeboten, gefolgt von einem Treffen mit der Festivalleitung.
Um Begegnungen, den Austausch und die Entstehung einer Beziehung zwischen Kindern und Senioren zu fördern, entwickelt das Festival seit drei Jahren einen generationsübergreifenden Workshop in Zusammenarbeit mit Pro Senectute Vaud, der Stiftung Leenaards und der Zauberlaterne. Im Rahmen dieses von professionellen RegisseurInnen moderierten Workshops entsteht ein Film, der während des Festivals und im Web präsentiert wird.

Menschen mit Behinderung

Die Technologie erleichtert Menschen mit einer Sehbehinderung die Teilnahme an den Vorführungen. Die für Smartphones verfügbare App Greta macht es möglich, den Filmen per Audiodeskription zu folgen. Mehrere der 2018 präsentierten Werke werden von dieser Technologie unterstützt.

Menschen in prekärer Lage

Das Festival arbeitet mit der Caritas zusammen, um auch Menschen mit fehlenden finanziellen Mitteln den Besuch des Festivals zu ermöglichen.

Dieses vielschichte Angebot wäre ohne die kostbare Unterstützung durch die Stiftung Leenaards, das Departement für Bildung, Jugend und Kultur des Kantons Waadt, das Departement für öffentliche Bildung des Kantons Genf, die Zauberlaterne, den Lions Club Nyon, Pro Senectute Vaud, Base-Court (Regards Neufs) und Caritas nicht möglich.

CULTURAL PARTICIPATION

In a context of lower cinema attendance, film festivals are increasingly important. They are spaces for cultural diversity, meetings and conviviality. Diversity develops in terms of the works on offer which, often, invite the audience on exceptional journeys. Diversity also concerns the origins of the films, by offering the possibility of seeing scarcely formatted films, which also convey emotions.
Box-office figures for Swiss festivals, which are constantly growing, clearly show public interest in these spaces of creation and artistic exchange.
It is for these reasons that cultural participation is of great importance in the global strategy of Visions du Réel, which is developing in several directions:
- with young people,
- with senior citizens,
- with people living with a disability,
- with people living in poverty.

Whether this means opening its doors to young spectators or facilitating access to the works themselves, the Festival is committed to diversifying its audience, because it is essential to enable absolutely everyone access to documentary film.

Young people

Visions du Réel is developing two approaches intended for young people. On the one hand, the Festival enables young people to watch films via school screenings, and to develop their judgement through cinematographical critique thanks to the youth jury and the youth blog. And, on the other hand, the Festival enables them to compare the diversity of cinematographical languages by having a go at directing films themselves through the Festival Reflex and Web Series Doc competitions.
The Festival Reflex, organised in collaboration with the Canton of Geneva's Schools and Media department, is a short-film competition for young directors aged between 12 and 26. It is structured each year around news coverage; this year, the theme is "e-migrations".
The Web Series Doc, set up in collaboration with the "Age and society" department of the Fondation Leenaards, is a writing competition that invites young people to share their views on senior citizens and, in doing so, reveal their concept of the trajectory of life.

All the projects undertaken by young directors, this year ranging from 4 to 26 years old, can be seen in the Espace-Jeunesse at the Théâtre de Marens. In addition to the prize-winning films from our competitions, you will find the Klik! Festival, Cinécivic, projects from the Nyon High School and images from the exhibition on waste management in the City of Nyon.
To complete the offering for young people, the Festival organises a "Festival backstage" visit every year in the framework of the 'professions day', to present the secrets of the event to several classes.

Senior citizens

There are specific screenings for a senior audience from Nyon and the Canton of Vaud and an encounter with the Festival management team is organised after these showings.
In order to facilitate encounters and discussions, the Festival developed an intergenerational workshop three years ago in collaboration with Pro Senectute Vaud, the Fondation Leenaards and La Lanterne Magique, thus creating a connection between children and senior citizens. This workshop, supervised by professional directors, leads to a film presented during the Festival and online.

People living with a disability

Thanks to technology, it is becoming easier for visually impaired people to access screenings. The Greta application, which can be downloaded on smartphones, enables films to be watched with audio description. Several works presented in 2018 will be able to benefit from this technology.

People living in poverty

The Festival is working together with Caritas to make the Festival accessible to the most disadvantaged people.

This varied offering would not be possible without the precious support of the Fondation Leenaards, the Department of Education, Youth and Culture of the Canton of Vaud, the Department of Public Education of the Canton of Geneva, the Lanterne Magique, the Lions Club Nyon, Pro Senectute Vaud, Base-Court (Regards Neufs), and Caritas.

UNE CERTAINE VISION DE LA RÉALITÉ VIRTUELLE

INTIMITÉS - FÉLIX VALLOTTON

HORS CADRE EP 01 :
L'ÎLE DES MORTS, ARNOLD BÖCKLIN
DNA Studios (Martin Charrière)
Switzerland, 2017, 6'

HORS CADRE EP02 :
INTIMITÉS, FELIX VALLOTTON
DNA Studios (Martin Charrière)
Switzerland, 2018, 5'

ELASTIC TIME
Mark Boulos
2017, Suisse

Nouveauté cette année avec la présentation de trois œuvres de réalité virtuelle au Festival. *Hors-cadre* est une série de films en réalité virtuelle qui plonge les utilisateurs dans des œuvres célèbres de peintres ou artistes suisses. Une invitation à découvrir les tableaux de l'intérieur, une nouvelle manière de connaître ces artistes. Visions du Réel présente les deux premiers épisodes. Dans le premier, la voix de Yann Marguet nous guide vers *L'Île des Morts*, un tableau du peintre bâlois Arnold Böcklin. Dans le deuxième, en première et exclusivité à Nyon, on découvre la série de gravures *Intimités* du peintre lausannois Félix Vallotton. Misia, muse et modèle de Vallotton raconte cette œuvre importante à travers une lettre qu'elle lui écrit. La troisième œuvre *Elastic Time* est un documentaire interactif sur l'espace-temps raconté par l'astronome Tony Stark (Harvard-Smithsonian Center for Astrophysics). Un hologramme de son propre corps interagit en temps réel dans l'observatoire. Grâce aux commandes, on prend contrôle de l'espace et du temps, crée des trous noirs et autres tunnels spatio-temporels.

Neu in diesem Jahr mit der Präsentation von drei Werken in virtueller Realität beim Festival. *Hors-cadre* ist eine Serie von Filmen in virtueller Realität, die die Nutzer in berühmte Werke Schweizer Maler und Künstler eintauchen lässt. Eine Einladung, die Werke aus dem Innern heraus zu entdecken, eine neue Art, die Künstler kennenzulernen. Visions du Réel präsentiert die ersten beiden Folgen. In der ersten führt uns Yann Marguets Stimme zur *Toteninsel*, einem Bild des Basler Malers Arnold Böcklin. In der zweiten entdecken wir in exklusiver Uraufführung in Nyon die Holzschnittserie *Intimités* des Lausanner Künstlers Félix Vallotton. Vallottons Muse und Modell Misia erzählt dieses bedeutende Werk durch einen Brief, den sie ihm schreibt. Im dritten Werk *Elastic Time* erzählt der Astronom Tony Stark (Harvard-Smithsonian Center for Astrophysics) in einer interaktiven Doku von der Raum-Zeit. Ein Hologramm seines eigenen Körpers interagiert in Echtzeit im Observatorium. Über Steuerungsgeräte übernehmen wir die Kontrolle über Raum und Zeit, schaffen Schwarze Löcher und Raum-Zeit-Tunnel.

A new feature this year, with the presentation of three virtual reality works at the Festival. *Hors-cadre* is a series of virtual-reality films that immerses users in the famous works of Swiss painters and artists. An invitation to discover the paintings from the inside, a new way to know these artists. Visions du Réel presents the first two episodes. In the first, the voice of Yann Marguet guides towards *L'Île des Morts*, a painting by Basel painter Arnold Böcklin. In the second, as a premiere and an exclusive in Nyon, we discover *Intimités*, a series of engravings by Lausanne painter Félix Vallotton. Misia, who was Vallotton's muse and model, talks of this work via a letter she wrote to him. The third work, *Elastic Time*, is an interactive documentary on space-time narrated by the astronomer Tony Stark (Harvard-Smithsonian Center for Astrophysics). A hologram of his own body interacts in real time in the observatory. One can use the controls to take over space and time, and create black holes and other spatial-temporal tunnels.

CHILEAN
documentaries
at
VISIONS DU REEL 2018

ENJOY OUR FILMS
IN THE OFFICIAL SELECTION
AND IN THE MEDIA LIBRARY

Petit Frère
Burning Lights Competition

Gustave Verniory, 10 years in the Araucania
Pitching du Réel

Lemebel
Docs in Progress

Organized by Chile Doc · Supported by · Partners CinemaChile · Adoc

chiledoc.cl
info@chiledoc.cl | comunicaciones@chiledoc.cl
Chiledoc @Chile_Doc @Chiledoc Chiledoc

1966 2016 50ANS

The showcase of all your desires

PIGUET
WATCHMAKER – JEWELER SINCE 1966

Servicing customers with an easy-going and non-conformist attitude for over 50 years, we offer the most desired watch and jewelry brands in the area. Immediate tax free refund.

ANTONINI · ORIS · CHIMENTO · MATTIOLI · HERMÈS PARIS
Chopard · dinh van · ZENITH · PASQUALE BRUNI
ROBERTO COIN · DoDo · MEISTER · Louis Erard · ERWIN SATTLER

www.bijouterie-piguet.ch • 36, rue Saint-Jean • 1260 Nyon
Tuesday to Friday from 9am - 6:30pm • Saturday from 9am - 6pm

Les sociétaires Raiffeisen
vivent plus d'émotions.

Concerts, événements, Raiffeisen Super League, domaines skiables à prix attractifs et Passeport Musées gratuit. **raiffeisen.ch/memberplus**

RAIFFEISEN

werbeweischer.ch

NOTRE PASSION C'EST LE CINÉMA.

C'est aussi la vôtre ?
Découvrez votre spot publicitaire sur grand écran.

WERBEWEISCHER

René Faigle SA
Route de Denges 36
1027 Lonay
Tél. +4121 811 44 44

Genève - Neuchâtel - Martigny

ARCHIVAGE DE TOUS VOS DOCUMENTS

OPTIMISATION & RAPIDITÉ

FAIGLE SOLUTIONS SA
RENE FAIGLE SA
FAIGLE

PARTENAIRE DE LA PERFORMANCE

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.ch
cinema lab

BÂTIMENTS

POINTS DE VENTE

VÉHICULES

MÉDIAS GRANDS FORMATS

ÉVÉNEMENTS

www.ducommun.ch

Ducommun sa

communication visuelle & signalétique

imersis

integrated audiovisual technology

we
provide
immersive
solutions

imersis.ch

photo © tony webster on unsplash | graphisme © hapadpanod.ch

MEMOIRE VIVE
AGITATEUR DE RESEAUX

Tous mes Mac à 0% avec
un contrat d'assistance.
C'est ça l'intérêt !

Timea Bacsinszky

N'ACHETEZ PLUS

LOUEZ À

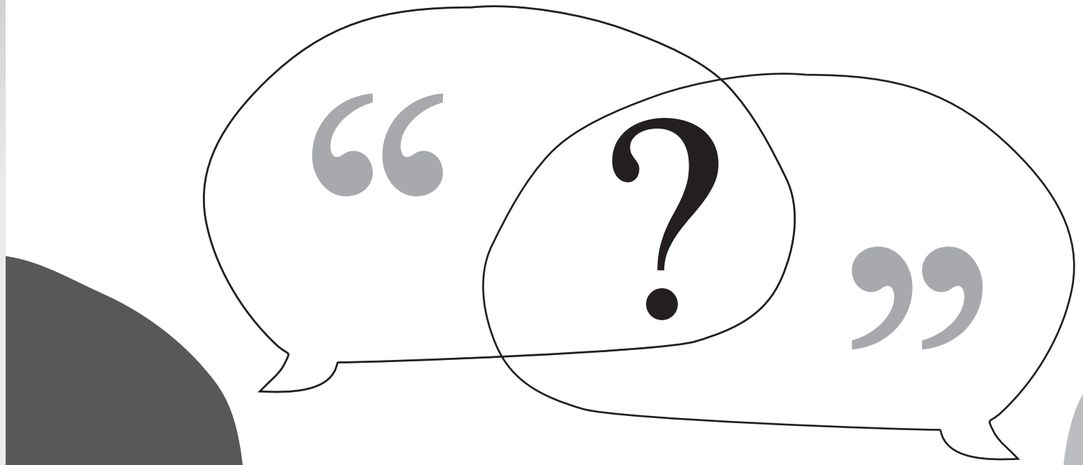
0%*

* Mac/iPhone/iPad + logiciels + maintenance +
garantie sur 12 ou 36 mois sans intérêt.
Offre soumise à conditions

Lausanne Rue St-Laurent 29, 1003 Lausanne
Fribourg Rue de l'Industrie 10, 1700 Fribourg

www.memoirevive.ch

Revendeur Agréé Apple



LET'S AVOID MISUNDERSTANDINGS

RAGGIO
VERDE
SUBTITLES

www.raggioverde.org

VIDY THÉÂTRE LAUSANNE

CINDY VAN ACKER
GINTERSDORFER/KLAßEN

GRÜEZI ZÜRI !
MARTIN ZIMMERMANN
PHIL HAYES
ARNOLD/KOMAROV/SCHRÖDER
JESSICA HUBER

BELLANGER/GOSSELIN
FOOFWA D'IMOBILITÉ
MILO RAU
LAETITIA DOSCH
2B COMPANY
PASCAL RAMBERT
TIAGO RODRIGUES
JÉRÔME BEL

À VOIR JUSQU'EN JUIN 2018

Photographie © Brent Stirton

© Cameron Kirby / Unsplash

LA CHAÎNE CULTURELLE FRANCOPHONE MONDIALE

TV5MONDE

Découvrez toute la diversité de TV5MONDE
Nature, histoire, découverte, culture, société...
Plus de 300 documentaires par an

Découvrez « Le seuil, sortir d'une unité psychiatrique », jeudi 26 avril à 21h

354 millions de foyers connectés
dans 198 pays

/TV5MONDE-France-Belgique-Suisse
www.tv5monde.com

L'ENERGIE FAIT SON CINEMA

La FIFEL -*Fondation internationale du film sur l'énergie de Lausanne*- fondée à l'EPFL en 1986, a pour mission de sensibiliser le public à l'énergie et ses enjeux sociaux-économiques à travers les supports audiovisuels.

Afin d'aller à la rencontre du public, la FIFEL développe désormais des collaborations avec des festivals de films, des entités culturelles et sociales et des projets liés aux sciences participatives.

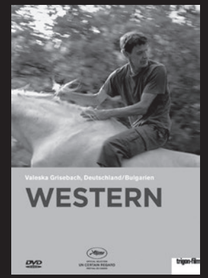
SOUTIEN A LA CREATION | FONDS DE PRODUCTION | PROJETS ETUDIANTS
PROJECTIONS & TABLES RONDES | CINECLUB EPFL | MISE A DISPOSITION
DE 30 ANS D'ARCHIVES DE FILMS SUR L'ENERGIE

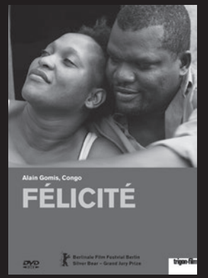
CONTACT - DIRECTION@FIFEL.CH FIFEL.CH

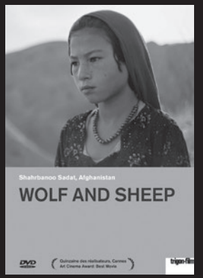
ROHMER.
LOVE EXISTS.
ANTONIONI.
CAN IT LAST?
HONG SANG-SOO.
MAYBE IT WAS JUST YOU?
FASSBINDER.
IT WAS JUST YOU.
HANEKE.
WHO CARES. MUBI.COM
#HANDPICKEDCINEMA

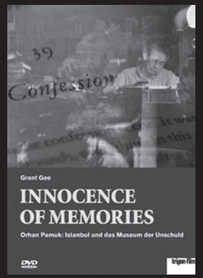
Découvrez les richesses du cinéma du Sud et de l'Est

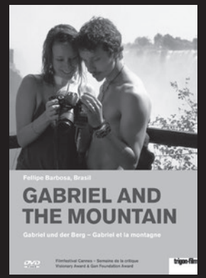
DVD



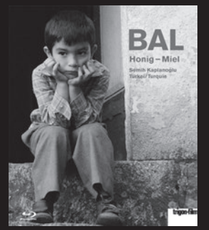








BLU-RAY



OU EN LIGNE

NOUVEAU!

Une app pour notre cinéma en ligne

www.trigon-film.org

trigon-film

Claire Simon

70 ans jahre anni onns years

Rétrospective
en avril à Lausanne

Toutes les informations
sur www.cinematheque.ch

cinémathèque suisse

Image : Nicole Garcia dans *Gare du Nord* de Claire Simon, 2013 © Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés.

Pause, © Mathieu Urfer

film bulletin

Slowfood
für Cinephile

Jahresabo 80 Fr.
Reduziert 55 Fr.
www.filmbulletin.ch

Zeitschrift für
Film und Kino

AMBULANTE

Discover

13ε

2018

Share

Film Festival
March 8 - May 17

Transform

www.ambulante.org
T @Ambulante
F GiradeDocumentalesAmbulante

MAR
2019

CPH:DOX*

COPENHAGEN
INTERNATIONAL
DOCUMENTARY
FILM FESTIVAL

Diagonale'19
Festival of
Austrian Film
Graz, March
19—24 2019

#Diagonale19
#FestivalOfAustrianFilm

diagonale.at

DOCLISBOA
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

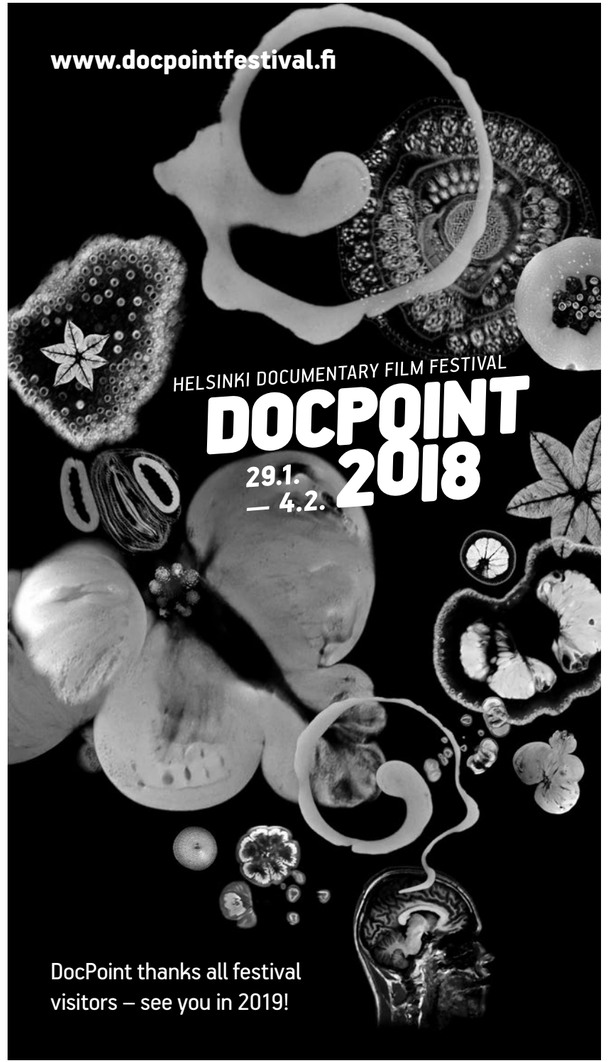
call for entries 15.1–31.5

www.doclisboa.org

doclisboa'18 18–28.10

in october the whole world fits in lisbon

www.docpointfestival.fi



DocPoint thanks all festival
visitors – see you in 2019!

DOK
LEIPZIG

International Leipzig
Festival for Documentary
and Animated Film

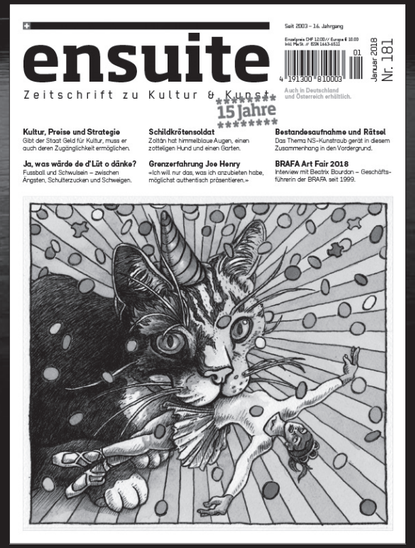
29
OCT
–
04
NOV
2018

ensuite

Zeitschrift zu Kultur & Kunst

Die Geschenkidee mit Stil und Sinn.

Jetzt bestellen!



Mehr, als Sie denken!

www.ensuite.ch

031 318 60 50

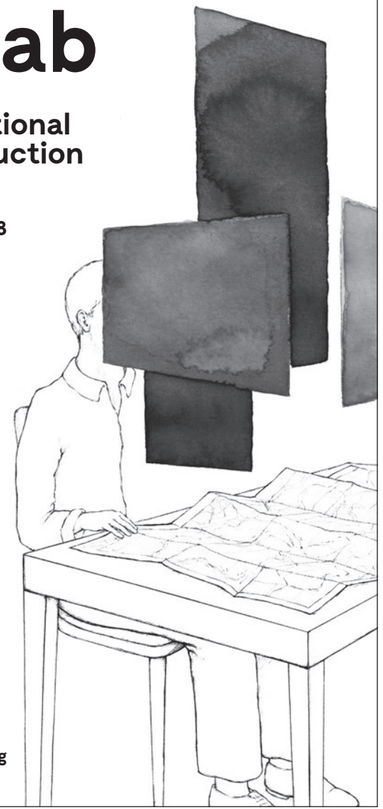
FID 29th International Film Festival Marseille

July 10 — 16, 2018

FID Lab

10th International Coproduction Platform

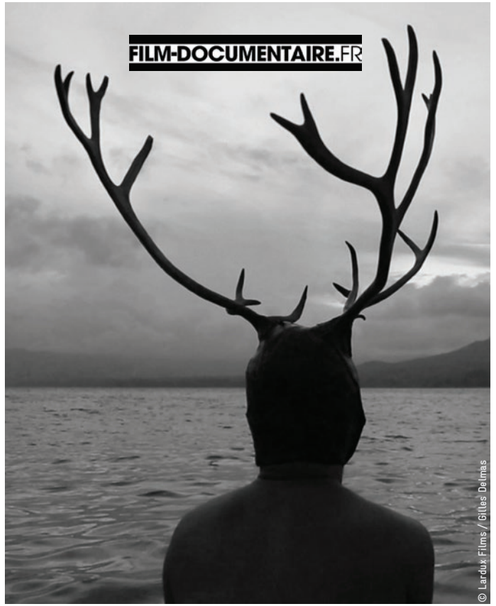
July 12 — 13, 2018



www.fidmarseille.org

Watch a selection of films from Visions du Réel
ONLINE and for FREE!
April 20 - May 6 / Limited Tickets

FESTIVAL SCOPE
www.festivalscope.com



43 500 fiches de films documentaires

30 000 fiches auteurs & compositeurs
590 sociétés de production
des films invisibles
des articles de fond
toute l'actualité du documentaire

Abonnez-vous à la lettre d'information !

Découvrez TRAVERSES, la revue de film-documentaire.fr
accessible sur www.film-documentaire-ecrits.fr

CNC PROCIREP Scam sacem la culture avec la copie privée

OPENING THE DOORS TO **GERMAN DOCUMENTARIES**

- VISIONS DU RÉEL NYON
- MILLENNIUM DOCS AGAINST GRAVITY POLAND
- FID MARSEILLE
- ARTDOCFEST MOSCOW
- IDFA AMSTERDAM
- DOCPOINT HELSINKI
- DOCS MX MEXICO CITY
- IT'S ALL TRUE BRAZIL
- JIHLAVA IDFF
- KRAKOW FILM FESTIVAL
- ONE WORLD PRAGUE
- SHEFFIELD DOC/FEST
- FULL FRAME DURHAM
- CINÉMA DU RÉEL PARIS
- FESTIVAL DEI POPOLI FLORENCE
- YIDFF YAMAGATA
- AFI DOCS WASHINGTON D.C.
- CPH:DOX COPENHAGEN
- DOCUMENTA MADRID
- HOT DOCS TORONTO
- FIFA MONTRÉAL

www

german films

—HEAD
Genève

Département Cinéma/cinéma du réel

Le grandiose Fitzcarraldo, Laura Morales

Partenaire du Festival Visions du Réel

Bachelor Cinéma
Réalisation ou montage
Master Cinéma
Montage, réalisation ou scénario

Département Cinéma/cinéma du réel
www.head.hesge.ch/cinema
Haute école d'art et de design–Genève
www.head-geneve.ch
Suivez-nous sur #headgeneve

22nd Ji.hlava International
Documentary Film Festival

Ji.
hlava

October 25—30 | 2018

www.ji-hlava.com

W.
l.i.
S.
k.

k. We like it short.
22nd Internationale Kurzfilmtage Winterthur
The Short Film Festival of Switzerland
6–11 November 2018, kurzfilmtage.ch

Entry Deadline: 15 July 2018

Main Sponsor
Zürcher Kantonalbank

Media Partners
SRG SSR
Tages-Anzeiger

71
Locarno Festival
1–11 | 8 | 2018

Destination partner
ASCONA LOCARNO

locarnofestival.ch

Main partners
UBS la Mobiliare MANOR swisscom

Institutional partners
Republic and Canton of Ticino with SWISSLOS
Federal Office of Culture
Swiss Agency for Development and Cooperation SDC
City and Region of Locarno

SUBMIT TO ~~LUFF~~

CALL FOR ENTRIES
ON LUFF.CH

LAUSANNE
~~UNDERGROUND~~
FILM & MUSIC
FESTIVAL
17—21.10.18

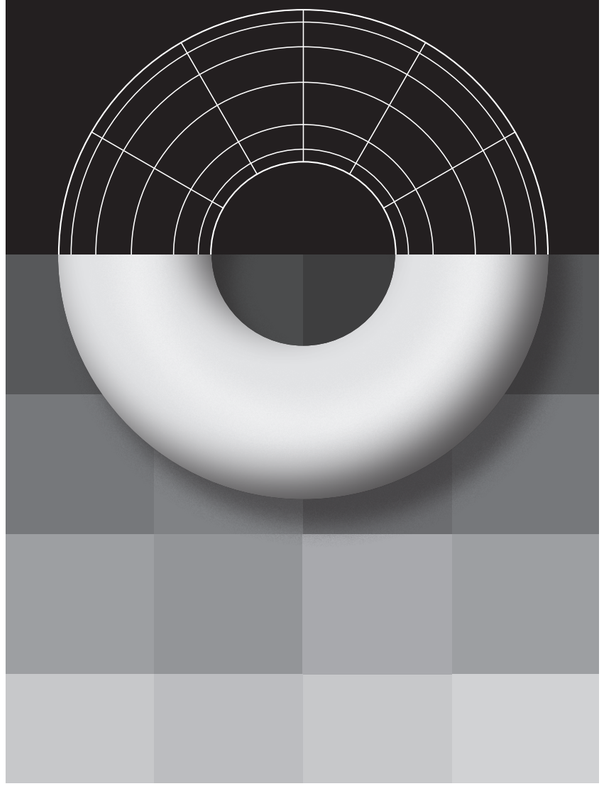
NORDISK PANORAMA
film festival
MALMÖ, SWEDEN, 20-25 SEPT 2018
NORDISKPANORAMA.COM
29th edition

NORDISK PANORAMA

porto/
post/
doc

Film & Media Festival
24 Nov – 2 Dec 2018

Open Call
1 Jan – 15 Sep 2018



2018 CALL FOR ENTRIES:
MARCH 1ST TO MAY 31ST

RIDM

RENCONTRES INTERNATIONALES
DU DOCUMENTAIRE DE MONTRÉAL
MONTREAL INTERNATIONAL DOCUMENTARY FESTIVAL

ridm.ca

Sheffield Doc Fest 25th Edition

7–12 June 2018

Festival Passes now on sale.

sheffdocfest.com

@sheffdocfest // #sheffdocfest

54es

24.—31. janvier 2019

JOURNEES DE SOLEURE

journeesdesoleure.ch

SwissLife

SRG SSR

Sunny Side of the Doc

SAVE THE DATE
25/28 June 2018
LA ROCHELLE - FRANCE

GET NOTICED
EXHIBIT
MARKETPLACE

EASY NETWORKING
ON A HUMAN SCALE
CONNECT
FORWARD

THE INTERNATIONAL
MARKETPLACE
FOR DOCUMENTARY
& FACTUAL CONTENT

REGISTER & SUBMIT
YOUR PROJECTS
BY 25 APRIL 2018

EXPLORE INNOVATION
IN STORYTELLING #SSD18

CNC

WWW.SUNNYSIDEOFTHEDOC.COM

CONTACT US: SALES@SUNNYSIDEOFTHEDOC.COM

Co-funded by the European Union

Creative Europe MEDIA

VIENNALE

Vienna International Film Festival

ABEL FERRARA: «PANS», VIENNALE TRAILER 2017

OCTOBER 25—NOVEMBER 8, 2018

www.viennale.at

Nyon ville de festivals

Les Hivernales Festival
22 au 25 février 2018

Visions du Réel
13 au 21 avril 2018

Caribana Festival
5 au 9 juin 2018

Paléo Festival
17 au 22 juillet 2018

FAR°
15 au 25 août 2018

#festivalsnyon

www.festivalsnyon.ch

Derrière chaque création audiovisuelle il y a des femmes et des hommes. Nous protégeons leurs droits d'auteur.

Les Fonds de solidarité de la SSA et de SUISSIMAGE aident dans les situations difficiles.

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

FORMAZ — ANDERMATTEN

ÉQUIPE FESTIVAL

DIRECTION
Claude Ruey, Président exécutif
Emilie Bujès, Directrice artistique
Philippe Clivaz, Secrétaire général
Tatiana Oberson, Directrice marketing

PROGRAMME
Aurélien Marsais, Coordinateur programme
Astrid Silva, Coordinatrice programme et Visions du Réel On Tour
Sophie Antonilli, Stagiaire programme
Mourad Moussa, Coordination catalogue
Camille Kaiser, Coordination programme imprimé
Alberto Martín Menacho, Responsable délégations films et Assistant hospitalité
Virginie Portier, Médiatrice culturelle
Delphine Jeanneret, Tutorat Opening Scenes
Line Peyron, Assistante de la Directrice artistique pendant le Festival
Giona A. Nazzaro, Relecture catalogue
Dimitri de Preux, Relecture programme

COMITÉ DE SÉLECTION
Emmanuel Chicon
Céline Guénot
Elena López Riera
Giona A. Nazzaro
Madeline Robert

CONSULTANTS ARTISTIQUES
Paolo Moretti
Madeline Robert

FOCUS
Jasmin Bašić, Responsable Focus

DÉBATS ET FORUM
Comité de sélection
Jasmin Bašić
Dimitri de Preux
Paolo Moretti
Mourad Moussa

CORRESPONDANTS
Marta Andreu Muñoz (Espagne, Portugal, Amérique du Sud)
Paolo Bertolin (Asie-Pacifique)
Marina A. Drozdova (Russie)
Barbara Lorey de Lacharrière (Inde et Bangladesh)
Paola Mottura (Etats-Unis)
Alex Moussa Sawadogo (Afrique francophone, anglophone et lusophone)
Song Yunlong (Chine)

SECRÉTAIRES DES JURYS
Roxane Barclay
Justine Duay
Mireille Vouillamoz
Jehane Zouyene

ADMINISTRATION & PRODUCTION
Benjamin Ruey, Producteur exécutif et Responsable events
Madelaine Rossier, Stagiaire Production exécutive et events
Noémie Fuchs, Stagiaire Secrétariat général
Thomas Brodmann, Collaborateur administratif
Isabel Baehler, Collaboratrice administrative, Responsable caissiers
Vanessa Tribet, Adjointe du Secrétaire général et Responsable billetterie
Nadia Crivelli, Responsable infrastructures et décoration
Alexandre Démétriadès, Responsable staff
Martine Gilliéron, Comptable
Jean-Pierre Gilliéron, Responsable sécurité, Assistant caisses
Zoé Nguyen, Coordinatrice hospitalité
Héloïse Crisinel, Coordinatrice accréditations
Ekaterina Vytchegzhanina, Assistante accréditations
Helder Fernandes, Responsable chauffeurs

INDUSTRY
Gudula Meinzolt, Directrice Industry
Violeta Bava, Consultante, Sélection projets
Antigoni Papantoni, Coordinatrice
Adria Puerto i Molina, Stagiaire Industry
Jonathan Granger, Stagiaire digitalisation

COMMUNICATION & PARTENARIATS
Simone Jenni, Responsable communication & partenariats
Julien Dinkel, Assistant communication
Aurélie Schopfer, Chargée des relations annonceurs
Beat Glur, Attaché de presse
Caroline Stevens, Attachée de presse
Cécile Racine, Stagiaire presse
Eva Hugy, Vidéos
Images de Marque, Photographes :
Anne Colliard
Pierre Descombes
Audrey Ducommun

INFRASTRUCTURES ET DÉCORATION
Nadia Crivelli, Responsable
Thomas Brodmann
Emilie Balthasar
Mathilde Bierens de Haan
Mikael Birraux
Grégory Boutière
Gaël Bouvet
Aurélien Bruneau
Grégory Brunisholz
Florian Closset
Nicolas Delaroche
Adelis Gheno
Gamal Guemmaz
Jeanne Graf, cuisine
Julien Haenggeli
Rémi Scotto

PROJECTIONS
Piero Clemente, Responsable général
Marco Stefani, Responsable son et image, Projectionniste
Laure Donzé, Responsable contrôle des copies, Projectionniste
Boris Siemaszko, Assistant contrôle des copies, Projectionniste
Jérémie Chavalier, Projectionniste
Régis Jeannottat, Projectionniste
Suzanne Kaelin, Projectionniste
Déborah Legivre, Projectionniste
Christian Saccoccio, Projectionniste

SOUS-TITRAGES
Raggio Verde Sottotitoli, Roma
Barbara Bialkowska, Responsable générale
Thierry Bouscayrol
Luca Caroppo
Anna Serralunga

TECHNIQUE
Imersis SA, Julien Lüthi, Stéphane Loutan
Tavel événements, Jonas et Simon Tavel

TRADUCTIONS PROGRAMME, CATALOGUE ET FESTIVAL
Interlignes, Genève : Elodie Flachaire, Emilie Flachaire

IDENTITÉ VISUELLE, GRAPHISME ET COMPOSITION
ARD Design, Vevey

IMPRIMERIE
Jordi AG, Belp

MAINTENANCE INFORMATIQUE
Mémoire Vive – Emerick Catelan, Sashka Kauffmann, Lausanne

NETTOYAGES
Yvan Rochat à votre service
Les équipes de la Ville de Nyon
Les équipes de la Ville de Gland

RESTAURATION
Restaurant et Bar du Réel : ParisZürich – Nicolas Abegg
Bar de Marens : Les Filles de la Roulotte – Aurore Buffat, Joana Van Leckwyck, Emilie Walbaum
L'équipe du bar du Théâtre de Grand-Champ
Catering : L'Epicerie de Prangins – Pascal Clivaz
Hummus & Friends
Fish'n Chips
Thaï XS
The Rolling Chefs

… et tout le staff auxiliaire et bénévole, merci à chacun !

ET MERCI À...

4th Row Films, Susan Bedusa ;
Adok Films ;
Agora Films, Laurent Dutoit ;
Alphapanda, Mathias Noschis &
Joanna Solecka ;
Amag Services SA Europcar ;
Ambassade d'Irlande en Suisse ;
Ambulante – Gira de
Documentales, Mexique ;
AMEXCID ;
Amka Film, Tiziana Soudani ;
Ancine, Brésil ;
Ânûû-Rû Âboro ;
APG/SGA ;
ARF/FDS ;
Argos, Laurence Alary ;
Arsenal Berlin, Gesa Knolle ;
ARTE G.E.I.E, Claire Lambert,
Claude-Anne Savin, Sabine Lange,
Catherine Le Goff ;
Astra Film Festival, Csilla Kató &
Iulia Stoian ;
Austrian Films Commission, Anne Laurent
& Martin Schweighofer ;
Autlook Filmsales, Salma Abdalla ;
Base-Court, Bruno Quiblier,
Samira Ben Mansour, Josie Mennin &
Roméo Andreani ;
Violeta Bava ;
Bernard Bavaud ;
Beauvoir Films, Adrian Blaser &
Aline Schmid ;
Chicca Bergonzi ;
Brasil Cine Mundi, Belo Horizonte ;
Jean-Stéphane Bron ;
Busan IFF ;
Valentin Bussard ;
Caribana Festival ;
Cartagena IFF ;
Carthage Film Festival, Azza Chaabouni ;
Cat&Docs, Maëlle Guenegues ;
Catalan Films & TV, Patricia Bonet ;
Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel
de la Fédération Wallonie-Bruxelles,
Emmanuel Roland ;
Lydia Chagoll ;
Champs-Élysées Film Festival,
Chantal Lian ;
Château de Bossey, Luc & Betty
Hegetschweiler & collaborateurs ;
Chile Doc, Diego Pino &
Paula Ossandón ;
Cinando, Carole Joly, Jérôme Paillard &
Camille Rousselet ;
Cinébulletin, Lucie Bader,
Pascaline Sordet, Kathrin Halter &
Ramon Valle ;
CinéClub Nyon,
Andreas Bachmann-Helbling ;
CinéDOC-Tbilisi ;
Ciné-Doc, Gwennaël Bolomey ;
Cinéforom, Gérard Ruey & Patrizia Pesko ;
Cinélibre, Robert Richter ;
Cinéma du Réel, Paris ;
CinemaChile ;
Cinematte Bern, Bernhard Schürch ;
Cineworx ;
Cinéma ABC, La Chaux-de-Fonds ;
Cinémas Capitole Nyon, Patrick Dentan ;
Cinéma Oblò ;
Cinéma Spoutnik, Alice Riva &
Daniel Siemaszko ;
Cinéma Vérité, Téhéran ;
Cinémas du Grütli Genève,
Edouard Waintrop & Alfio Di Guardo ;
Cinémathèque suisse, Frédéric Maire,
Chicca Bergonzi, Christophe Bolli &
Maral Mohsenin ;
Cinepur film promotion, Munich,
Hermann Barth ;
Cinereach, Leah Giblin ;
CityClub Pully ;
Consejo Nacional de la Cultura y
los Artes ;
CPH:DOX, Copenhague, Tine Fischer,
Niklas Engstrøm & Mads Mikkelsen ;
Danish Film Institute,
Anne-Marie Kürstein ;
DDC, Géraldine Zeuner &
Barbara Aebischer ;
Deckert Distribution, Leipzig,
Heino Deckert & Ina Rossow ;
Jehanne Denogeant ;
DMZ Korean International
Documentary Film Festival ;
DocLisboa ;
Docaviv ;
DocPoint Helsinki ;
Doc & Film International, Daniela Elstner ;
Doc Alliance, Jana Ptackova,
Nina Numankadic & Diana Tabakov ;
Docs Against Gravity, Arthur Liebhart ;
Docs By The Sea, Amelia Hapsari ;
DOCS DF Mexico ;
DOCTV Latinoamérica ;
DOCUDAYS UA, Darya Bassel ;
Documentary and Experimental Film
Center (DEFC), Shirin Naderi &
Leila Hosseini ;
Documentary Organization of Canada,
Julian Carrington ;
Doha Film Institute, Khalil Benkirane ;
DOK Leipzig, Brigid O'Shea ;
Doku Fest Pristina ;
Dubai International Film Festival ;
EAVE, Luxembourg ;
ECAL, Lionel Baier, Rachel Noël,
Jean-Guillaume Sonnier, Korlei Rochat &
Benoît Rossel ;
EDN – European Documentary Network,
Paul Pauwels ;
Eglise catholique suisse ;
Entrevues Belfort, Lili Hinstin ;
États généraux du film documentaire,
Lussas ;
Embajada de México en Suiza ;
EURODOC, Maria Bonsanti ;
Eventival, Tomas Prasek & Ales Fuchs ;
Eye Film Institute, Amsterdam, Lisa Linde
Nieveld & Marten Rabarts ;
Factory 25 ;
Fantoche, Baden ;
far° Nyon ;
Fédération suisse des communautés
israélites (FSCI) ;
Festival dei Popoli, Florence ;
Festival International de Films
de Fribourg ;
FICValdivia ;
FIDMarseille ;
Film Center Serbia ;
Filmpodium Bienne ;
Films Transit, Jan Rofekamp ;
Filmhet, Budapest ;
Finnish Film Foundation,
Marja Pallassalo ;
First Hand Films, Gitte Hansen ;
Flanders Image, Nathalie Capiau &
Christian De Schutter ;
FOCAL, Pierre Agthe & Edgar Hagen ;
Garage de Nyon, A&S Chevalley ;
German Films, Mariette Rissenbeek &
Bernhard Simek ;
Goethe Institut e.V., Markus Dahl ;
Greek Film Center ;
Frenetic Films ;
Golden Apricot Yerevan International
Film Festival ;
HEAD – Genève, Jean Perret ;
hemmer.ch SA, Jean-Baptiste Hemmer ;
Hostellerie du XVIe Siècle,
Christophe & Margareth Decurtins &
collaborateurs ;
Hôtel Base Nyon, James Fry
& collaborateurs ;
Hôtel Chavannes-de-Bogis Best
Western, Christoph Zen Ruffinen,
Michaël Garnier & collaborateurs ;
Hôtel de l'Ange, Philippe Kuratle
& collaborateurs ;
Hôtel des Alpes, Nyon, Marion Sanchez
Deblue & collaborateurs ;
Hôtel La Barcarolle, Loïc Desmon &
collaborateurs ;
Hôtel Real, Sylvia Tracchia
& collaborateurs ;
ICAA, Madrid, Rafael Cabrera ;
Icelandic Film Center, Christof Wehmeier ;
IDFA – International Documentary Film
Festival Amsterdam ;
INCAA Buenos Aires, Bernardo Bergeret ;
Independent Filmmaker Project,
Paola Mottura ;
International Documentary and Short
Film Festival of Kerala ;
IDFF Flahertiana, Marina Drozdova ;
Israeli Film Fund, Tel Aviv, Katriel Schory ;
Jihlava IDFF, Prague, Marek Hovorka ;
JMH Distributions SA ;
Vanja Kaludjercic ;
Karlovy Vary IFF ;
Krakow Film Festival, Krzysztof Gierat &
Barbara Orlicz ;
Krakow Film Foundation, Katarzyna Wilk ;
Kurzfilmtage Winterthur ;
La Roulotte ;
L'Epicerie de Prangins, Pascal Clivaz ;
La Fémis, Géraldine Amgar &
Marc Nicolas ;
La Lanterne Magique, Vincent Adatte ;
La Parenthèse, Benjamin Zumstein ;
Les Films d'Ici, Céline Païni ;
Les Films du Tambour de soie,
Alexandre Cornu ;
Les Hivernales, Nyon ;
Locarno Festival ;
Christine Loriol ;
LUFF, Lausanne ;
MADE, Ulla Simonen ;
MDM, Nyon, Pascal Geiger ;
Media Desk Suisse, Corinna Marschall &
Florian Pfingsttag ;
Médias-pro, le Département des Médias
de la Conférence des Eglises réformées
de Suisse romande (CER) ;
Mémoire Vive, Donato Mottini ;
Mexican Film Institute (IMCINE),
José Miguel Alvarez ;
Nara IFF ;
Nashagazeta, Nadia Sikorsky ;
National Film & Video Foundation ;
National Film Center of Latvia ;
Net Oxygen, Jonathan Ernst ;
Net Plus TRN SA ;
NGO ;
Nordisk Panorama ;
Norwegian Film Institute, Toril Simonsen ;
Npo Sales, Marit Braun &
Mireille van der Laan ;
Nyon Hostel ;
Office national du Film du Canada
(ONF), Marie- Noëlle Clermont &
Elise Labbé ;
Ouaga Film Lab ;
Paléo Festival Nyon ;
ParisZürich, Nicolas Abegg ;
Paul Thiltges Distribution ;
Polish Film Institute,
Maria Gradowska-Tomow ;
pong, Philip Scheffner, Merle Kröger ;
Pro Senectute Vaud, Evelyne Roth &
Anne-Claude Ciardet ;
Proimágenes, Bogota,
Claudia Triana de Vargas ;
PubliBike ;
Raggio Verde S.r.l. Rome, Piero Clemente
& Barbara Bialkovska ;
Franziska Reck ;
RégioNyon, Patrick Freudiger,
Gérard Produit & Nathalie-Raja Etter ;
Jean-Pierre Rehm ;
Réseau Cinéma CH,
Charles-Antoine Courcoux ;
RIDM, Montréal ;
RTS, Genève, Pascal Crittin,
Philippa de Roten & Gaspard Lamunière ;
Sarajevo Film Festival, Rada Šešić ;
Pierre Schlesser ;
Scottish Documentary Institute,
Sonja Henrici & Finlay Pretsell ;
Securitas ;
Serbian Embassy in Switzerland ;
Sixpack film ;
SMECA – Swiss Media Composers
Association, Lysander Gelewski ;
Société des Hôteliers de la Côte ;
SODEC, Montréal, Elaine Dumont,
Catherine Loumède, Anne-Lyse Haket &
José Dubeau,;
Solothurner Filmtage ;
SRG SSR, Gilles Marchand, Sven Wälti,
Irène Challand, Alina Corradi &
Stefan Tolz ;
SSA – Société Suisse des Auteurs ;
SSFV, Nicole Barras & Prune Jaillet ;
SUPSI, Jean-Pierre Candeloro &
Elisabetta Lazzaroni ;
Swan – Swiss Women's Audiovisual
Network ;
Swedish Film Institute, Sara Rüster ;
SWISS FILMS, Catherine Ann Berger,
Selina Willemse, Daniel Fuchs,
Marcel Müller & Aida Suljicic ;
Taiwan Docs, Lai Mu-ning ;
Taiwan IDFF, Wanling Chen ;
Taskovski Films, Irena Taskovski,
Anna Berthollet & Tijana Djukic ;
Tënk, Jean-Marie Barbe ;
The Marina Razbezhkina & Mikhail
Ugarov School of Documentary Film and
Theatre, Marina Razbezhkina &
Ksenia Gapchenko ;
Torino Film Festival ;
Tribeca Film Festival, Frédéric Boyer &
Cara Cusumano ;
trigon-film, Walter Ruggle ;
TV5 Monde, Clara Rousseau ;
UNI Global Union, Philip Jennings ;
Usine à Gaz, Nyon ;
Ventana Sur, Buenos Aires ;
Ville de Gland & collaborateurs ;
Ville de Nyon & collaborateurs ;
Vinca Films ;
visions sud est ;
Mirjam von Arx ;
WBI – Wallonie Bruxelles Images,
Eric Franssen ;
Xenix Filmdistribution, Cyril Thurston ;
Yamagata IDFF ;
Zürcher Filmstiftung, Susa Katz &
Daniel Waser.

Le conseil de Fondation et tous les membres du Sesterce Club et de l'Association des Amis de Visions du Réel, ainsi que les collaborateurs/trices, les membres du jury, les logeurs/euses et les bénévoles du Festival.

COMITÉ D'HONNEUR

ALAIN BERSET
Président de la Confédération, Chef du Département fédéral de l'intérieur

GUY PARMELIN
Conseiller fédéral, Chef du Département fédéral de la défense, de la protection de la population et des sports

NURIA GORRITE
Présidente du Conseil d'État du Canton de Vaud

FRANÇOIS LONGCHAMP
Président du Conseil d'État de la République et Canton de Genève

KARIN KELLER-SUTTER
Présidente du Conseil des États

DOMINIQUE DE BUMAN
Président du Conseil national

RUTH DREIFUSS
Ancienne Présidente de la Confédération

SYLVIE PODIO
Présidente du Grand Conseil vaudois

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

DANIEL ROSSELLAT
Syndic de Nyon

OLIVIER FELLER
Conseiller national

MARCO CARENZA
Président du Conseil communal de Nyon

FABIENNE FREYMOND CANTONE
Municipale de la Culture de Nyon, Députée

GÉRALD CRETEGNY
Président du Conseil Régional, Syndic de Gland

ISABELLE MONNEY
Municipale de la culture de la Ville de Gland

ELISABETH BAUME-SCHNEIDER
Présidente de la Commission fédérale du cinéma

SNEŽANA JANKOVIĆ
Ambassadrice de la Serbie à Berne

MARKUS HONGLER
Président du comité de direction du Groupe Mobilière

MICHÈLE RODONI
Responsable Management du marché, Membre du comité de direction du Groupe Mobilière

JEAN-MICHEL CINA
Président de la SRG SSR

GILLES MARCHAND
Directeur général SRG SSR

PASCAL CRITTIN
Directeur RTS

ANNE-MARIE MAILLEFER
Présidente de la Fondation vaudoise d'aide sociale et culturelle

ISABELLE CHASSOT
Directrice de l'Office fédéral de la culture

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

IVO KUMMER
Chef de la section cinéma de l'Office fédéral de la culture

NICOLE MINDER
Cheffe du Service des affaires culturelles du Canton de Vaud

MIN LI MARTI
Conseillère Nationale, Présidente de l'Association Suisse du Cinéma d'Art

CHARLES BEER
Président de Pro Helvetia

JACQUES-ANDRÉ MAIRE
Président de Cinéforom

JOSEFA HAAS
Présidente de SWISS FILMS

BARBARA MILLER
Présidente de l'Association suisse des scénaristes et réalisateurs de films

ANNA MÄDER-GARAMVÖLGYI
Présidente de SUISSIMAGE

DENIS RABAGLIA
Président de la SSA - Société Suisse des Auteurs

JEAN STUDER
Président de la Cinémathèque suisse

MATTHIAS AEBISCHER
Président de Cinésuisse

HANS HODEL
Membre du Comité directeur d'Interfilm International

BERNARD LITZLER
Directeur Cath-Info

HERBERT WINTER
Président de la Fédération suisse des communautés israélites

CLARA ROUSSEAU
Directrice marketing et distribution TV5MONDE FBS

INDEX PAR TITRE ORIGINAL

1999 - Wish You Were Here 78
[aranyos] 62
3e Scène - Opéra national de Paris 264
4 godine u 10 minuta 60
592 metroz goiti 93
A Bright Light - Karen and the Process 61
A Girl from Ouessant 127
À l'infini 42
À l'origine 88
A vida aqui, está vista? 105
a/c 229
Abdul & Hamza 242
Actress 206
Alle de tranen / Every Tear / Toute larme 97
Almost Nothing 43
Amal 142
And-Ek Ghes... 231
Anote's Ark 130
Anplagd 250
Au temps où les arabes dansaient 139
Avec Anna une dernière fois 94
Až přijde Válka 150
Barstow, California 44
Bisbee'17 207
Boxing Libreville 95
Bruder Jakob, schläfst du noch? 143
Casanovagen 63
Ceres 265
Chaco 79
Chambre n°1 159
Children of the Universe 82
Chjami è rispondi 266
CittàGiardino 96
Closer to God 80
Confluence 154
Crvenkapa 253
Daljine 253
De cendres et de braises 65
De geschiedenis van het varken (in ons) 146
De tijd die ons rest 122
Den Nat Vi Faldt 121
Der Tag des Spatzen 230
Dispossession 81
Dragan Wende – West Berlin 244
Druga strana svega 249
Dubina Dva 243
Eldorado 267
Fake It So Real 205
Genesis 2.0 46
Gentle Dragonfly 85
Ghost Towns of Arizona 203
GIVE 100
Going South 47
Goodbye Engineer 205
Gora 245
Gotthard – One Life, One Soul 268
Hamama & Caluna 155
Happy Winter 132
Hatets vugge 131
Havarie 232
Hello cinta pertamaku, câmbio e desligo 156
Hombre en la Llanura 48
Hôtel Echo 101
I Signed the Petition 102
Inconfissões 160
InsideRisk 269
Instant Dreams 260
Island of the Hungry Ghosts 49
Josette et moi 156
Jugoslavija, kako je ideologija pokretala naše kolektivno telo 252
Juristische Körper 229
KADA DOĐU SVINJE 251
Kate Plays Christine 206
Kati with an I 204
Kavijar konekšn 248
KEV 103
Krähen schiessen 115
Kropotkin 104
La Liberté 145
La Police 174
La Rivière cachée 73
La rivière Tanier 157
La vida suspendida de Harley Prosper 74
La Voie normale 71
Lanterne Magique - On s'accorde ? 270
Le Commerce et la Vertu (Work in progress) 179
Le Printemps du journalisme 271
Les Bureaux de Dieu 177
Les Dames 84
Les Jours maudits 64
Les Sœurs 72
Like Dolls, I'll Rise 106
Linceul 107
Lionel 108
Longe da Amaonia 99
Looking for Déni 157
Lorello e Brunello 147
Los Fantasmas Del Caribe 50
Madeleine après trente 158
Metatrón 109
Mimi 176
Mirage 247
Mudanza Contemporánea 110
Muris 45
Música para quando as luzes se apagam 66
Nasha Afrika 112
No Box for Me. An Intersex Story 86
Nul homme n'est une Île 148
O Processo 55
Of Fathers And Sons 133
Old Marine Boy 134
One Dead in Ohio 202
Os que se vão 123
Ours Is a Country of Words 113
Over the Limit 135
Owning the Weather 204
Pamparios 67
Petit Frère 68
Pierre Schoendoerffer, La Peine des hommes 69
Plástico 158
Popfolk 70
Porque la sal 154
Practice 159
Premières solitudes 178
ratom ar akvt gorebs sakhelebi 161
Récréations 175
Rehobeth Trilogy Part II 201
Remapping the Origins 114
Revision 231
Ryuichi Sakamoto: Coda 272
Sanchaek 92
Separation of Trails 83
Silvana 136
Sitna Ptica 255
Six Videos About Tourism 202
Slatko od Ništa 246
Snowbirds 116
Soles de primavera 254
Southern Belle 261
Sports 203
Srbenka 53
Standby Painter 117
Storie del dormiveglia 54
Sur les pentes des collines 149
Tato - mamyn brat 51
The Absence of Apricots 118
The Fear of Dying in Transit 119
The Halfmoon Files 230
The Lightness of a Stone 254
The Making and Unmaking of the Earth 120
The Migrating Image 160
The Remnants 87
Theta Rhythm 255
Thinking Like a Mountain 56
This Shaking Keeps Me Steady 75
Time Trial 137
Touch Me Not 57
Touching Concrete 124
Tuhoutumisesta ja säilyttämisestä 111
Tungrus 126
Turpinājums 138
Un monde sans bêtes 98
Utopija 256
Vacas e rainhas 155
Vers le silence 125
Wo bist du, João Gilberto? 89
Ye Are the Light of the World (Don't Stare Into the Sun) 201
Yrittäjä 144
Zi Hua Xiang: 47 Gong Li Si Fen Ke Si 52

INDEX PAR TITRE INTER-NATIONAL

1999 - Wish You Were Here 78
3e Scène - Opéra national de Paris 264
4 Years in 10 Minutes 60
A Bright Light - Karen and the Process 61
À l'infini 42
A Walk 92
a/c 229
Abdul & Hamza 242
Above 592 Metres 93
Actress 206
Almost Nothing 43
Alone with Anna 94
Amal 142
And-Ek Ghes... 231
Anote's Ark 130
Are You Sleeping, Brother Jakob? 143
aw • rah • nyoosh 62
Barstow, California 44
Because of Salt 154
Bisbee'17 207
Boxing Libreville 95
Casanova Gene 63
Ceres 265
Chaco 79
Chjami è Rispondi 266
CittàGiardino 96
Closer to God 80
Confluence 154
Cows and Queens 155
Cursed Days 64
D is for Division 45
Day of the Sparrow 230
De cendres et de braises 65
Depth Two 243
Dispossession 81
Dragan Wende – West Berlin 244
Eldorado 267
Entrepreneur 144
Every Tear 97
Facing the Beast 98
Fake It So Real 205
Far from Amazonia 99
Genesis 2.0 46
Ghost Towns of Arizona 203
GIVE 100
Going South 47
Golden Dawn Girls 131
Goodbye Engineer 205
Gora 245
Gotthard – One Life, One Soul 268
Grand et Petit 82
Hamama & Caluna 155
Happy Winter 132
Havarie 232
Heavens 253
Hello My First Love, Over and Out 156
Hombre en la Llanura 48
Hôtel Echo 101
I Signed the Petition 102
In Praise of Nothing 246
In the Open 145
InsideRisk 269
Instant Dreams 260
Island of the Hungry Ghosts 49
Josette et moi 156
Juristic Bodies 229
Kate Plays Christine 206
Kati with an I 204
KEV 103
Kropotkin 104
L'Histoire du cochon (en nous) 146
La Police 174
La Rivière Tanier 157
La Séparation des traces 83
Ladies 84
Lanterne Magique - On s'accorde ? 270
Le Printemps du journalisme 271
Les Bureaux de Dieu 177
LIBELLULA GENTILE Fabio Pusterla, the poet's work 85
Life Out Here, Has It Been Seen? 105
Like Dolls, I'll Rise 106
Linceul 107
Lionel 108
Little Red Riding Hood 253
Looking for Déni 157
Lorello and Brunello 147
Los Fantasmas Del Caribe 50
Madeleine After Thirty 158
Metatron 109
Mimi 176
Mirage 247
Mudanza Contemporánea 110
Music When the Lights Go Out 66
My Father Is My Mother's Brother 51
Ni d'Ève, ni d'Adam. Une histoire intersexe. 86
No Man is an Island 148
Of Fathers And Sons 133
Old Marine Boy 134
On Destruction and Preservation 111
On the Hillsides 149
One Dead in Ohio 202
Our Africa 112
Ours Is a Country of Words 113
Over the Limit 135
Owning the Weather 204
Pamparios 67
Petit Frère 68
Pierre Schoendoerffer, Men and Sorrow 69
Plastic 158
Popfolk 70
Practice 159
Railway Men 71
Récréations 175
Rehobeth Trilogy Part II 201
Remapping the Origins 114
Revision 231
Room n°1 159
Ryuichi Sakamoto: Coda 272
Self-portrait: Sphinx in 47 KM 52
Shooting Crows 115
Silvana 136
Sisters 72
Six Videos About Tourism 202
Snowbirds 116
Soles de primavera 254
Southern Belle 261
Sports 203
Srbenka 53
Standby Painter 117
Stories of the Half-Light 54
The Absence of Apricots 118
The Caviar Connection 248
The Fear of Dying in Transit 119
The Halfmoon Files 230
The Hidden River 73
The Lightness of a Stone 254
The Making and Unmaking of the Earth 120
The Migrating Image 160
The Night We Fell 121
The Other Side of Everything 249
The Remnants 87
The Still Life of Harley Prosper 74
The Time We Have Left 122
The Trial 55
The Village (Work in Progress) 179
Theta Rhythm 255
Thinking Like a Mountain 56
This Shaking Keeps Me Steady 75
Those Who Wander 123
Time Trial 137
Tiny Bird 255
To Be Continued 138
To the Origin 88
Touch Me Not 57
Touching Concrete 124
Toward Silence 125
Tungrus 126
Unconfessions 160
Une fille de Ouessant 127
Unplugged 250
Utopia 256
When Arabs Danced 139
When Pigs Come 251
When the War Comes 150
Where Are You, João Gilberto? 89
Why Pigs Don't Have a Name?! 161
Ye Are the Light of the World (Don't Stare Into the Sun) 201
Young Solitude 178
Yugoslavia, How Ideology Moved Our Collective Body 252

INDEX PAR RÉALISATEUR

Alonso, Alejandro **109**
Amalric, Mathieu **264**
Antille, Emmanuelle **61**
Arbid, Danielle **264**
Arbugaev, Maxim **46**
Asadi Faezi, Daniel **118**
Badis, Abdallah **149**
Balthazard, June **157**
Baptist, Willem **260**
Barber, Maddi **93**
Barberi, Paolo **87**
Bardsley, Jessica **120**
Basteiro, Cardozo **154**
Benestan, Emma **98**
Berger, Annette **80**
Blåfield, Maija **111**
Bohun, Stefan **143**
Brady, Gabrielle **49**
Bron, Jean-Stéphane **125**
Budin, Camille **82**
Bustnes, Håvard **131**
Campolina, Clarissa **123**
Caneppele, Ismael **66**
Carrère, Edmond **42**
Carvalho, Filipe **105**
Carvalho, Francisco **99**
Chadwick, Samara **78**
Chandna, Rishi **126**
Chuat, Stéphanie **84**
Cogitore, Clément **264**
Collio, Roberto **68**
Darakchiev, Jivko **70**
de Manincor, Anna **43**
de Rozas, David **100**
Derki, Talal **133**
Devigne, Floriane **86**
Donato, Daniel **156**
Donschen, Luise **63**
Donzelli, Valérie **264**
Entell, Peter **72**
Everaerts, Vincent **122**
Fabre, Justine **158**
Fajfrić, Bojan **255**
Ferri, Francesco **85**
Filliger, Filippo **88**
Fleifel, Mahdi **102**
Fontana, Andreas **270**
Formenti, Gaia **96**
Frei, Christian **46**
Gachot, Georges **89**
Gagnon, Dominic **47**
Galizia, Ana **160**
Gamot, Perrine **70**
Gebert, Jan **150**
Gétaz, Edouard **269**
Gierlinger, Johannes **114**
Gilbert, Eléonor **101**
Glavonić, Ognjen **243**
Gluščević, Matija **256**
Gonseth, Frédéric **271**
Goodfriend, Mika **116**
Grba Singh, Marko **242**
Greene, Robert **181-207**
Guillem, Teo **110**
Gustafson, Mika **136**
Hannibal, Cille **121**
Hébert, Clémence **103**
Heitmann, Jörg **229**
Hick, Alexander **56**
Hildbrand, Marie-Ève **270**
Hürzeler, Christine **115**
Ilkov, Vadym **51**
Imhoof, Markus **267**
Incalcaterra, Daniele **79**
Iurchenko, Artem **64**
Ivančić, Stefan **254**
Jentzen, Grete **80**
Kastebring, Olivia **136**
Keča, Srđan **247**
Kessler, Jann **156**
Komers, Rainer **44**
Komljen, Dane **255**
Kovačević, Mladen **60, 250**
Kruse, Stefan **160**
Kwayana, Iyabo **159**
Lecouturier, Adrien **98**
Lesage, Jean-François **73**
Lévêque, Claude **264**
Magi, Luca **54**
Maher, Shehrezad **75**
Maksimović, Jelena **253**
Malešević, Stefan **245**
Mamagulashvili, Zura **161**
Marchais, Dominique **148**
Markov, Alexander **112**
Marques, Laura **155**
Massart, Guillaume **145**
Merz, Kevin **268**
Mitić, Boris **246**
Monroy, Felipe **50**
Morell Dargis, Sissel **158**
Mourad, Sélim **107**
Moyoung, Jin **134**
Muggli, Andreas **155**
Müller, Lena **244**
N'Deye Thiam, Leila **159**
Neufeld, Ben **62**
Nikolić, Dragan **248**
Nkoulou, Amédée Pacôme **95**
Nomura Schible, Stephen **272**
Ott, Manon **65**
Peduzzi, Nicolas **261**
Périot, Jean-Gabriel **264**
Philippe, Nora **106**
Piccarreda, Marco **96**
Pintilie, Adina **57**
Pitsaev, Déni **157**
Popivoda, Marta **252**
Poppe, Mathijs **113**
Pretsell, Finlay **137**
Pretti, Luiz **123**
Prus, Marta **135**
Purnell, Ian **119**
Quadri, Jacopo **147**
Quattrini, Fausta **79**
Ramírez Pérez, Benjamin **154**
Ramírez Pérez, Stefan **154**
Ramos, Maria Augusta **55**
Renau, Juan **108**
Reusser, Francis **83**
Reymond, Véronique **84**
Rhalib, Jawad **139**
Robledo, Rodrigo **68**
Roth, Laurent **69**
Roy, Mathieu **81**
Russo, Riccardo **87**
Rytz, Matthieu **130**
Saintagnan, Éléonore **127**
Salatić, Ivan **253**
Salvatori-Sinz, Axel **266**
Schäublin, Cyril **104**
Scheffner, Philip **209-232**
Sehiri, Erige **71**
Seleckis Ivars **138**
Sepúlveda, Juan Manuel **74**
Seufert, Florian **67**
Severny, Andrei **269**
Siam, Mohamed **142**
Simanis, Davis **45**
Simon, Claire **163-179**
Slabbinck, Guy **117**
Slijepčević, Nebojša **53**
Sohn, Koo-yong **92**
Solinas, Stéphanie **264**
Stahl, Ilja **124**
Suarez, Patricio **48**
Suutari, Virpi **144**
Tajrović, Zoran **253**
Thieu Niang, Thierry **264**
Todorović, Vladimir **254**
Totaro, Giovanni **132**
Tsiobanelis, Christina **136**
Turajlić, Mila **249**
Tutorov, Biljana **251**
van den Brand, Janet **265**
Vanagt, Sarah **97**
Velcu, Colorado **231**
Victor, Axel **94**
von Petrović, Dragan **244**
Vromman, Jan **146**
Yatziv, Amir **117**
Zhang, Mengqi **52**
Zimmerfrei **43**

VISIONSDUREEL.CH

PARTENAIRE PRINCIPAL

la Mobilière

PARTENAIRE MÉDIA

SRG SSR

PARTENAIRES INSTITUTIONNELS

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Office fédéral de la culture OFC

Direction du développement et de la coopération DDC

canton de vaud

VILLE DE NYON

LOTERIE ROMANDE