FIDMARSEILLE

19ème FESTIVAL INTERNATIONAL DU DOCUMENTAIRE DE MARSEILLE

DU **2** AU **7 JUILLET 2008**

LES VARIÉTÉS **partenaire de la 19ème édition du FIDMARSEILLE**

5 salles classées art & essai / recherche | café - espace expositions

37, rue Vincent Scotto - Marseille 1er | tél. : 04 91 53 27 82

Sommaire / Contents

PARTENAIRES / PARTNERS & SPONSORS 005
ÉDITORIAUX / EDITORIALS 006
PRIX / PRIZES 033
JURYS / JURIES 035
Jury de la compétition internationale / International competition jury 036
Jury de la compétition française / French competition jury 042
Jury GNCR, jury Marseille Espérance, jury des Médiathèques
GNCR jury, Marseille Espérance jury and Public libraries jury 048

SÉLECTION OFFICIELLE / OFFICIAL SELECTION 049
Éditorial / Editorial 051
Compétition internationale / International competition 053
Film d'ouverture / Opening film 054
Compétition française / French competition 093

ÉCRANS PARALLÈLES / PARALLEL SCREENS 109
Rétrospective Robert Kramer 111
Zanzibar 129
L'Amérique vue par Jean-Pierre Gorin 143
Traduire l'Europe 151
Les sentiers 181
Tübingen 193

SÉANCES SPÉCIALES / SPECIAL SCREENS 221
TABLES RONDES - RENCONTRES / ROUND TABLES - MASTER CLASSES 231
FIDMarseille AVEC / FIDMarseille WITH 235
VIDÉOTHÈQUE / VIDEO LIBRARY 245

ÉQUIPE, REMERCIEMENTS, INDEX
TEAM, ACKNOWLEGMENTS, INDEXES 257
C.A. et équipe FIDMarseille / FIDMarseille management committee and staff 258
Remerciements / Thanks to 259
Index des films / Film index 260
Index des réalisateurs / Filmmaker index 262
Index des contacts / Contact index 264

FIDMARSEILLE

remercie tous ses partenaires

Le Festival International du Documentaire de Marseille remercie chaleureusement ses partenaires

FIDMarseille International Documentary Film Festival extends its warm thanks to its partners and sponsors

Partenaires officiels
Official sponsors

VILLE DE MARSEILLE
CONSEIL RÉGIONAL PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR
CONSEIL GÉNÉRAL DES BOUCHES-DU-RHÔNE
CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE
MEDIA
PROCIREP
MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES
CULTURESFRANCE - SAISON CULTURELLE EUROPÉENNE
FONDATION ÉCUREUIL
CVS

Partenaires associés
Associated partners& sponsors

ALCAZAR - BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE A VOCATION RÉGIONALE
ALPHABETVILLE
BELLEFAYE
CINÉMA LES VARIÉTÉS
CIPM
CRDP
CUMPM
ESPACE CULTURE
FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM FRANCOPHONE DE TÜBINGEN
FNAC
FOTOKINO
FUJI FILM
GROUPEMENT NATIONAL DES CINÉMAS DE RECHERCHE
HARMONIA MUNDI
INSTITUT DE L'IMAGE D'AIX-EN-PROVENCE
MONTÉVIDÉO
NEW HOTEL BOMPARD
NEW HOTEL OF MARSEILLE
SOCIÉTÉ CIVILE DES AUTEURS MULTIMÉDIA
SUBLIMAGE
THÉÂTRE NATIONAL DE MARSEILLE – LA CRIÉE
VPS
ZINC

Partenaires médias
Media partners

FRANCE CULTURE
LES CAHIERS DU CINÉMA
TÉLÉRAMA
LIBÉRATION
L'HUMANITÉ
MOUVEMENT
CINÉMA SCOPE
MARSEILLE L'HEBDO
RADIO GRENOUILLE
VENTILO

Aurélie Filippetti
President of the board of directors of the International Documentary Film Festival of Marseille

éditoriaux
editorials

Ladies and Gentlemen,

It is with great pleasure that I get down to heading once more the pages of this catalogue. You may have noticed that it has been modified and expanded; it is the result of a year of working, film-hunting, questioning and risk-taking. And I would really like to thank all the film-makers who showed us some interest and placed their trust on our team. They are numerous (we received almost 2300 films), and come from all over the world (94 countries from the 5 continents). And if the book cover shows a green plant which is both ordinary and in full bloom, stuck in a corner but overflowing with colour, it is probably to greet the modesty and tenacity that necessarily characterize their work.
The courage they show by choosing to make images which go off the beaten track, images that speak volumes about our world, needs to reach the public at large. This is why support from our partners is so decisive, so valuable. And I wish to tell them again how grateful I am. Their help allows the FID to carry on with its mission, which is, obviously, to show films which are rare or which haven't been released yet, but more important, to open some sharing space, to show common notions and experiences, to remind everyone that to be human is nothing else than to be together.
I am glad to invite you to the 19th edition of FIDMarseille, a celebration of what makes us alike, and thus, of what makes us different.. I am sure that the team has cooked you some nice surprises, many world premières and a welcome that won't fail your expectations. I wish you a very pleasant festival.

Faithfully.

Aurélie Filippetti
Présidente du conseil d'administration du festival

Mesdames, Messieurs,

C'est avec bonheur que je réponds à la tâche d'ouvrir une fois encore les pages de ce catalogue. Car cet ouvrage, modifié, épaissi, vous l'aurez remarqué, rassemble la somme d'une année de travail, de recherches de films, de questionnements, de prises de risque. Et je tiens à remercier ici tous les réalisateurs qui nous marquent leur intérêt et nous accordent leur confiance. Ils sont très nombreux (près de 2300 films reçus), et habitants de toute la planète (94 pays des cinq continents). Et si ce volume s'orne d'une plante verte, à la fois anodine et pleinement épanouie, fichée dans un recoin mais regorgeant de couleur, c'est sans doute pour saluer autant la modestie que la ténacité qui caractérisent nécessairement chacune de leur entreprise. Mais leur courage à souhaiter faire des images loin des facilités, des images qui parlent de notre monde, encore faut-il le relayer. C'est pourquoi le soutien de nos partenaires est si décisif, si précieux. Et je tiens à leur exprimer à nouveau ma gratitude. Car c'est leur soutien qui permet au FID d'assurer sa mission. Celle de montrer des films, rares, inédits, bien sûr, mais plus important encore : de mettre en œuvre du partage, de désigner du commun, de rappeler qu'être humain n'a pas d'autre synonyme qu'être ensemble.
C'est à cette célébration de ce qui nous rassemble et, par là, de ce qui nous distingue, que je me réjouis de vous convier pour cette 19ème édition du FIDMarseille. Certaine que l'équipe vous a préparé de belles surprises, de très nombreuses premières mondiales et un accueil à la mesure de vos attentes, je vous souhaite un excellent festival.

Fidèlement.

Jean-Claude Gaudin

Mayor of Marseille, Senate Vice-President

éditoriaux

editorials

The Marseille International Documentary Festival has become a benchmark festival in the documentary film milieu in France as well as the whole world.

For the second consecutive year, the FID Marseille is embracing fiction. Let's greet the 19th edition official selection made up of around thirty foreign and French films. A program which provides a range of choices with parallel screens, special viewings, a carte blanche for artists and producers, round tables, videotheques…

This festival has set its sights on not being confined to limited professional areas but to open up to the town and to the world. This is a real challenge in a metropolis which is favourable to filming thanks to: the facilities provided for the different teams, for the 224 films shot in 2007, more than 200 locations in the town used for film sets, the 241 files authorising filming. Last year alone, 24 film documentaries, more than 14 feature length films chose to be set in the Phocaean city. Marseille fits the bill therefore as the City of Images with an international influence!

It is no surprise that a festival of this scale is one of the main reasons that Marseille is a candidate for the European Capital of Culture in 2013.
Congratulations to the FID Marseille team which continuously strives to find a innovative program and to encourage us on our journey of discovery.

Enjoy 2008's festival!

Jean-Claude Gaudin
Maire de Marseille, Vice-Président du Sénat

Le Festival International du Documentaire de Marseille est devenu la référence dans le milieu du film documentaire en France et dans le monde.

Pour la deuxième année consécutive, le FID Marseille accueille la fiction. Saluons la sélection officielle de cette 19ème édition se composant d'une trentaine de films étrangers et français. Un programme qui laisse une place de choix aussi aux écrans parallèles, aux séances spéciales, des cartes blanches à des artistes, réalisateurs, aux tables rondes, aux vidéothèques...

Ce festival s'est donné pour mission de ne pas se confiner dans l'espace restreint des professionnels mais de s'ouvrir à la ville et au monde. Et c'est un pari relevé dans une métropole, propice aux tournages grâce au confort offert aux différentes équipes, aux 224 tournages en 2007, aux plus de 200 sites de la Ville utilisés comme décor, aux 241 dossiers d'autorisations de tournage. Rien que pour l'année dernière, 24 films documentaires, plus de 14 longs-métrages ont élu domicile dans la cité phocéenne. Marseille s'inscrit, donc dans une dynamique de Ville d'Images au rayonnement international !

C'est tout naturellement, qu'un festival de cette envergure est un acteur majeur dans la candidature de Marseille au titre de Capitale Européenne de la Culture en 2013.
Bravo à toute l'équipe du FID Marseille qui travaille sans cesse à trouver une programmation innovante et à nous faire aller sur des chemins de découverte.

Bon festival 2008 à vous tous !

Michel Vauzelle

President of the Provence-Alpes-Côte d'Azur Region

éditoriaux

editorials

There is no doubting that for its 19th edition, the Marseiile International Documentary Festival is a benchmark festival for documentary cinema in France. Every year, professionals and curious film buffs are keen to devour the rich and challenging program. A true reflection of the diversity of production and audiovisual creation from all over the world, the FID Marseille is an outstanding event.

The Region is happy to support an event of such great scale and quality, witnessing, this year again, the official selection of films competing. One of the driving forces behind our regional development is to make artistic creation as accessible as possible, notably through our cultural policy geared not only towards professionals but also the public.

For a fairer and closer-knit region.

Michel Vauzelle

Président de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur

Pour sa 19ème édition, le Festival International du Documentaire de Marseille est incontestablement un festival de référence du cinéma documentaire en France. Chaque année, professionnels et cinéphiles curieux se pressent pour découvrir une programmation riche et exigeante. Véritable reflet de la diversité de la production et de la création audiovisuelles venue du monde entier, le FID Marseille est une manifestation exemplaire.

La Région est heureuse de soutenir cet événement de grande ampleur et de grande qualité, comme en témoigne, cette année encore, la sélection officielle de films en compétition. Permettre au plus grand nombre d'accéder à la diversité de la création artistique est un des moteurs de notre action régionale, notamment à travers notre politique culturelle tournée non seulement vers les professionnels mais également vers tous les publics.

Pour une région plus juste et plus solidaire.

Jean-Noël Guérini

Senator, President of the General Council of Bouches-du-Rhône

éditoriaux

editorials

Cinéma Vérité, as represented by the documentary film, is a key element of the cinematic arts. It is today at the heart of the most accomplished broadcasting in this age of multimedia and an ever-increasing number of television channels. However, it is on the big screen that these testimonial films of political commitment truly shine.

Through their constant support of the FIDMarseille, which this year celebrates its 19th edition, the Regional Council demonstrates the importance it attaches to these works, their vision of reality and those who create them.

In a region that is at the vanguard of filmmaking, FIDMarseille offers a space for expression and interchange that is greatly appreciated by all those with a passion for cinema, those already working in the field and those who would like to be recognised by the industry.

The Regional Council is resolutely committed to giving everybody access to quality culture and is happy to support an event that has truly created a niche for itself becoming a major player in an audiovisual industry in constant flux.

I hope that all festival–goers will have a rewarding time in 2008 and that those who come from far afield will enjoy a pleasant stay in our region. Let's all join together in saying "Vive le cinéma".

Jean-Noël Guérini
Sénateur, Président du Conseil Général des Bouches-du-Rhône

Composante essentielle du 7ème art, le film documentaire, ce cinéma vérité, est aujourd'hui au cœur des formes de diffusion les plus achevées, à l'heure du multimédia et de la prolifération des chaînes télévisées. Mais c'est sur le grand écran que ces films de témoignage et d'engagement prennent toute leur valeur.

En soutenant depuis ses débuts le Festival International du Documentaire de Marseille, qui fête cette année sa 19ème édition, le Conseil général marque l'importance qu'il accorde à ces œuvres, au regard qu'elles portent sur le réel, ainsi qu'à celles et ceux qui les réalisent.

À un département vedette pour le tournage des films, le FID Marseille vient offrir un lieu d'expression et d'échanges apprécié de tous ceux que l'œuvre cinématographique passionne, ceux qui y exercent leurs talents et ceux qui désirent y être reconnus.

Résolument engagé pour favoriser l'accès de chacun à une culture de qualité, le Conseil général est heureux de soutenir une manifestation qui a réellement trouvé ses marques et son public, et qui est devenue incontournable dans un domaine audiovisuel en perpétuelle mutation.

Je souhaite des moments enrichissants à tous les festivaliers de l'édition 2008, ainsi qu'un agréable séjour dans notre département à ceux qui y viennent à cette occasion. Et, avec tous, je formule le vœu qui vive le cinéma !

Christine Albanel

Culture And Communication Minister

éditoriaux

editorials

I am delighted to welcome the 19th edition of the Marseille International Documentary Festival. With an official international selection, themed or retrospective parallel programming, this festival reveals the most outstanding trends in cinematographic contemporary creation.

As a result, spectators can explore all documentary paths, a genre which is often overlooked and absent from the cinema, but which is however essential. They discover unique works, with sharp filming, with no concession to reality. How is this reality seized? How are the uncertainties of our world made clear? Thanks to the number of producers henceforth present in Marseille for this major event in the cinematographic calendar, the public will be able to understand how truth is spelt out on the big screen.

I wish absolute success to this 19th edition and I would like to encourage all the film teams that are competing at this event.

Christine Albanel

Ministre de la Culture et de la Communication

Je suis très heureuse de saluer la 19ème édition du Festival International du Documentaire de Marseille. Avec une sélection officielle internationale, des programmations parallèles thématiques ou rétrospectives, ce festival se veut le révélateur des tendances les plus marquantes de la création cinématographique contemporaine.

Les spectateurs explorent ainsi tous les chemins du documentaire, un genre trop souvent absent de nos salles de cinéma, et pourtant essentiel. Ils découvrent des œuvres singulières, des regards acérés, sans concession avec la réalité. Comment saisir cette réalité ? Comment éclairer les ombres de notre monde ? Grâce aux nombreux réalisateurs présents à Marseille pour ce rendez-vous désormais majeur du calendrier cinématographique, le public pourra comprendre comment la vérité s'écrit sur grand écran.

Je souhaite un franc succès à cette 19ème édition et j'adresse tous mes encouragements aux équipes des films en compétition.

Véronique Cayla

Director of the CNC (Centre National de la Cinématographie)

éditoriaux

editorials

The Marseille International Documentary Film Festival highlights the exceptional richness of documentary film-making through a number of initiatives including round table discussions, the Robert Kramer retrospective and giving carte blanche to Jean-Pierre Gorin in the national and international competitions. Over the years, by shedding light on the genre from the most original perspectives, the festival has become an unrivalled opportunity for exchange and discovery enabling an ever-increasing audience to enjoy the fantastic variety of talent in documentary cinema.

Through its desire to bring films from all over the world into the public eye, the FID demonstrates the extent to which the documentary film is a living genre which lends itself to intercultural dialogue. In this regard, the festival supports one of the goals of the CNC (National Centre for Cinematography) which is a resolute commitment to defending and promoting cultural diversity encouraging the showing of films from the four corners of the globe.

I hope that professionals and enthusiastic audiences alike, united by a rich and varied programme will really make the most of these cinephile moments. I wish the FID all the best for 2008!

Véronique Cayla
Directrice Générale du CNC (Centre National de la Cinématographie)

En mettant en valeur l'exceptionnelle richesse du documentaire, le Festival International du Documentaire de Marseille propose des initiatives multiples, telles que les tables rondes, la rétrospective Robert Kramer et la carte blanche à Jean-Pierre Gorin autour des compétitions nationale et internationale. En mettant en lumière un genre sous des angles les plus originaux, l'événement est devenu, au fil des années, un lieu privilégié de rencontres et de découvertes qui permet au plus grand nombre d'apprécier la formidable diversité de talents du cinéma documentaire.

Par sa volonté de faire connaître des œuvres venues de tous les horizons, le FID démontre combien le film documentaire est un genre vivant, propice au dialogue entre toutes les cultures. À ce titre, le Festival rejoint une des ambitions du Centre national de la cinématographie qui s'engage résolument à défendre et à promouvoir la diversité culturelle en favorisant la circulation des œuvres de tous les continents.

Je souhaite au public assidu et aux professionnels, réunis autour d'une programmation dense et diversifiée, de profiter pleinement de ces moments cinéphiles. Tous mes vœux de réussite accompagnent cette édition 2008 !

MEDIA programme

éditoriaux
editorials

Europe loves European Festivals

A privileged place for meetings, exchanges and discovery, festivals provide a vibrant and accessible environment for the widest variety of talent, stories and emotions that constitute Europe's cinematography.

The MEDIA Programme of the European Union aims to promote European audiovisual heritage, to encourage the transnational circulation of films and to foster audiovisual industry competitiveness. The MEDIA Programme acknowledged the cultural, educational, social and economic role of festivals by co-financing 82 of them across Europe in 2007.

These festivals stand out with their rich and diverse European programming, networking and meeting opportunities for professionals and the public alike, their activities in support of young professionals, their educational initiatives and the importance they give to strengthening inter-cultural dialogue. In 2007, the festivals supported by the MEDIA Programme have screened more than 14,500 European works to more than 2.6 million cinema-lovers.

MEDIA is pleased to support the 19th edition of the FIDMARSEILLE and we extend our best wishes to all of the festival goers for an enjoyable and stimulating event.

European Union MEDIA PROGRAMME
http://www.europa.eu.int/comm/avpolicy/media/index_en.html

L'Europe aime les festivals européens

Lieux privilégiés de rencontres, d'échanges et de découvertes, les festivals rendent vivante et accessible au plus grand nombre la formidable diversité de talents, d'histoires et d'émotion que constituent les cinématographies européennes.

Le programme MEDIA de l'Union européenne vise à promouvoir le patrimoine cinématographique européen, à encourager les films à traverser les frontières et à renforcer la compétitivité du secteur audiovisuel. Le programme MEDIA a reconnu l'importance culturelle, éducative, sociale et économique des festivals en co-finançant 82 d'entre-eux dans toute l'Europe en 2007.

Ces manifestations se démarquent par une programmation européenne riche et diverse, par les opportunités de rencontres qu'elles offrent au public et aux cinéastes, par leurs actions de soutien aux jeunes auteurs, par leurs initiatives pédagogiques ou encore par l'importance donnée au dialogue inter-culturel. En 2007, l'ensemble de ces festivals soutenus par le programme MEDIA a programmé plus de 14.500 œuvres européennes pour le grand plaisir de près de 2,6 millions de cinéphiles.

MEDIA a le plaisir de soutenir la 19ème édition du Festival International du Documentaire de Marseille et souhaite aux festivaliers de grands moments de plaisir.

Union Européenne MEDIA PROGRAMME
http://www.europa.eu.int/comm/avpolicy/media/index_fr.html

Ministry of foreign and European affairs

Foreign audiovisual department

éditoriaux

editorials

The FIDMarseille stands head and shoulders above the rest as the place to be for documentary creation, each year covering the diversity and richness of the sector thanks to a selection of challenging works from the whole world.

The Ministry of Foreign and European Affairs is equally keen to welcome the festival's work for broadcasting around the world the 'Hors les murs,' program, which is based on the selection. To the credit of this initiative new cinematographic writing which is multiple and innovative is put forward to the public. Examples of countries involved in 2007: Argentina, Spain, Venezuela, Vietnam, Tunisia, Morocco...

The Ministry of Foreign and European Affairs is therefore particularly keen to continue supporting the festival, which is otherwise establishing itself as a privileged partner of the French cultural network abroad for the programming of documentaries.

The Ministry of Foreign and European Affairs wishes the FIDMarseille, along with Jean-Pierre Rehm and his team, every success for the 2008 edition.

Le FIDMarseille s'est imposé comme un rendez-vous phare de la création documentaire, rendant compte chaque année de la diversité et de la richesse du genre grâce à une sélection d'œuvres exigeantes venues du monde entier.

Le ministère des Affaires étrangères et européennes tient à saluer également le travail du festival pour la diffusion dans le monde du programme « Hors les murs », issu de la sélection.
Cette action a le grand mérite de proposer à des publics de nouvelles écritures cinématographiques, plurielles et innovantes. Exemples de pays concernés en 2007 : Argentine, Espagne, Vénézuela, Vietnam, Tunisie, Maroc …

Le ministère des Affaires étrangères et européennes est donc particulièrement heureux de renouveler son soutien au festival, qui s'affirme par ailleurs comme un partenaire privilégié du réseau culturel français à l'étranger pour la programmation de documentaires.

Le ministère des Affaires étrangères et européennes adresse au FIDMarseille ainsi qu'à Jean-Pierre Rehm et son équipe tous ses vœux de réussite pour l'édition 2008.

Olivier Mille

President of the Television Commission of the PROCIREP

éditoriaux

editorials

For nearly two decades, the Marseille International Documentary Festival at Vieux Port has firmly installed in no uncertain terms documentary as a major art. As the French creative world is going through a period of radical change, FID is now more than ever the place to stop to consider the world's best productions.

A link between cinema and television, fiction and documentary, FID is at the thick of tomorrow's stakes. In fact, we can ramble on about multi-platforms, personal mobile televisions, viewing on demand, catch-up TV, all of this with or without advertising: the only questionable thing is the content. Great productions which describe the world, allow others to discover, broadcast knowledge, will remain for a long time, at the heart of audiovisual creation and audience expectation.

The annual meeting in Marseille allows authors, directors and producers to get together and to meet the public. This is a special moment as it gives meaning to everyone's work. The Television Committee PROCIREP backs creation in all its forms and the circulation of productions. It is happy to participate in this symbolic event which has unquestionably found its place amongst the main international festivals.

Olivier Mille
Président de la Commission Télévision de la PROCIREP

Depuis bientôt deux décennies, le Festival International du Documentaire de Marseille a ancré sur le Vieux Port de Marseille le documentaire en art majeur. Alors que le monde de la création française traverse une période mouvementée de mutations radicales, le FID est plus que jamais l'occasion de faire escale pour regarder le meilleur de la production mondiale.

Passerelle entre le cinéma et la télévision, la fiction et le documentaire, le FID est au cœur des enjeux de demain. En effet, on peut longtemps gloser sur le multi-plateforme, la télévision mobile personnelle, le visionnage à la demande, la catch-up TV, le tout avec ou sans publicité : la seule vraie question est celle des contenus. Les œuvres fortes, qui décrivent le monde, font découvrir l'autre, diffusent de la connaissance, resteront, pour longtemps encore, le cœur de la création audiovisuelle et des attentes des spectateurs.

Le rendez-vous annuel de Marseille permet aux auteurs, réalisateurs et producteurs de se retrouver et de rencontrer le public. Ce moment est précieux car il donne un sens au travail de chacun. La Commission Télévision de la PROCIREP soutient la création sous toutes ses formes et la circulation des œuvres. Elle est heureuse de participer à cette manifestation emblématique qui a pris une place indéniable parmi les grands festivals internationaux.

Franck Gabriel
Director of communication, CVS

As a public service, film librarians who are at the heart of lovingly building up audiovisual collections, provide stimulating food for thought, with a fiercely independent passion.
It is thanks to the devotion of these librarians who 'handle' films which are part of our heritage that in every way the history of documentaries, has naturally carved a place for itself.

If documentary is a vision of reality, mediatheques remain a unique way of sharing and broadcasting, allowing the public to learn about this vision. Removed from any manipulation or formatting, the public is free to absorb the cultural content, and therefore benefit from the diversity of this type of cinema.

It was an obvious step to combine mediatheque work with creative film, whether a documentary or fiction, becoming the carbon copy of our own history and of our long-term memory, sorting out under our very eyes what will be remembered and what will be forgotten.
We are fortunate enough to be led each summer to this much anticipated event in Marseille, comparable to seeing a loved one, as it allows us to produce without restraint, but with infinite kindness: an awareness of the frenetic world.

Whilst commemorating the anniversary of the student and worker revolts, we have known for a long time that a world is constantly changing, but we have a better understanding thanks to FIDMarseille, a precious and fragile fixture.

Since 2006, following a proposal by **CVS**, a mediatheque partner for almost twenty years, **FIDMarseille** hosts the **Mediatheque Prize**, with a grant of 4000 euros.

This prize which is awarded by a jury of librarians, will honour a film picked from an appropriate short-list of French and international films, through a cultural cross-section for all types of broadcast. Freedom of style and tone is of uppermost importance, a writer's vision, with the experience necessary to emphasize a certain aesthetic, human and social reality, providing a fresh perspective on the world.

Franck Gabriel
Directeur de la communication, CVS

Au sein de collections audiovisuelles patiemment constituées, les bibliothécaires de l'image nourrissent notre mémoire collective, avec une indépendance viscérale et passionnée, au service du public, des publics.
Grâce au dévouement de ces « passeurs » d'œuvres, devenues fragments de patrimoine, l'histoire du documentaire, y trouve donc naturellement toute sa place, dans toutes ses dimensions, dans toutes ses résonances.

Si le documentaire est une lecture du réel, la médiathèque demeure un vecteur unique de partage et de transmission, permettant l'apprentissage de cette lecture, loin de toute manipulation ou formatage, le public y étant invité à se saisir de la matière culturelle, et donc de l'outil cinéma dans toute sa diversité.

Il y avait donc une évidence à mêler les chemins des médiathèques, à ceux du film de création, fût-il documentaire ou de fiction, devenant alors le papier carbone de notre propre histoire, de notre mémoire obstinée, triant sous nos regards témoins ce qui restera vraiment, et ce qui n'aura été que l'écume.
Et par un merveilleux hasard, ces chemins mènent donc chaque été à ce rendez-vous marseillais, désormais attendu toute l'année, comme l'on attend de retrouver un être cher, pour ce qu'il nous permet de réaliser sans ménagement mais avec une infinie bienveillance : un éveil au fracas et au vertige du monde.

En ces temps de commémoration de révoltes estudiantines et ouvrières, nous savons depuis longtemps que ce monde n'attend plus d'être changé, mais puissions nous grâce au FIDMarseille, ce phare précieux et fragile, au moins mieux le comprendre.

Depuis 2006, sur proposition de **CVS**, partenaire des médiathèques depuis près de vingt ans, le **FIDMarseille** accueille donc le **Prix des Médiathèques**, doté de 4000 euros de soutien à sa diffusion.
Ce prix, décerné par un jury de bibliothécaires, distinguera une œuvre issue d'une sélection propre, constituée de films venus des sélections française et internationale, au travers du prisme de la transversalité culturelle mise au service de toutes les formes de transmission.
Il soulignera surtout une liberté de style et de ton, un regard d'auteur, qui aura su magnifier une certaine réalité esthétique, humaine et sociale, offrant ainsi, à sa place, une fenêtre nouvelle sur le monde.

Marseille Espérance

éditoriaux

editorials

This year's International Documentary Film Festival, in its 19th year, is a hotly anticipated cultural event. From the 2–7 of July 2008, the international competition of more than one hundred documentary films will be shown cinemas throughout Marseille: the Marseille National Theatre (La Criée), the Municipal Library (Alcazar), Les Variétés cinema and the Centre Régional de Documentation Pédagogique (Regional Centre for Teaching Documentation).

Every year the FID presents a broad range of viewpoints on mankind and life itself. During the festival week, talented directors from home and abroad come to profoundly explore their visions of the world. Their loyal, well-peopled audiences are presented with analysis and critique through a liberal interpretation of reality.

Plurality and diversity are at the heart of this event, which, for the seventh year running, will award the Marseille Espérance Prize to one of the films selected for the international competition.

Thus, with a particularly acute emphasis on dialogue, the members of Marseille Espérance play a vital role in the festival. They also offer a different approach to reading documentary films, inspired by the desire to "live together as one" and the desire to respect each other's differences which is fundamental to Marseille's identity. All the participants in this festival take part in the same spirit of openness which is crucial to the life of the city and human relations.

éditoriaux
editorials

Cette 19ème édition du Festival International du Documentaire est un événement culturel attendu avec curiosité et passion du 2 au 7 juillet 2008. Pendant une semaine, plus d'une centaine de documentaires sont mis en concurrence pour cette compétition internationale et projetés dans plusieurs salles marseillaises, du Théâtre National de Marseille-la Criée à l'Alcazar, en passant par le cinéma les Variétés et le Centre Régional de Documentation Pédagogique.

Chaque année le FID propose plusieurs regards sur l'Homme et sur la Vie. Pendant une semaine, réalisateurs de talents, français et étrangers, viennent partager avec intensité leurs visions du monde. Ils livrent à un public, fidèle et nombreux, leurs éléments d'analyses et de critiques, à travers une libre interprétation de la réalité.

Pluralité et diversité sont au cœur de cette manifestation qui, pour la 7ème année, propose l'attribution du Prix Marseille Espérance à un des films sélectionnés pour la compétition internationale.

Particulièrement attentifs au dialogue, les membres de Marseille Espérance apportent ainsi leur pierre à l'édifice. Ils proposent, eux aussi, une autre clé de lecture du documentaire, animée par ce « vouloir bien vivre ensemble » et ce souci du respect des différences qui fondent notre identité marseillaise. Tous les acteurs de ce Festival participent ainsi à un même esprit d'ouverture, indispensable à la vie de la Cité et aux relations entre les hommes.

Jérôme Brodier
President of the GNCR

éditoriaux
editorials

Documentary films are the mainstay of the programming of cinemas in the GNCR (National Research Cinemas Group). Through playing the role of passerby they allow audiences to discover film-makers and films which question the world from their peculiar viewpoint.

The editorial alignment between GNCR and the FID is demonstrated through its high standards. It is a festival which, year on year, proves to be one of the most (im)pertinent, showing films which through their assertive approach defend innovative, ambitious film-making.

This partnership continues beyond the excitement of the festival with screenings of the prize-winning films supported by the GNCR at the FID (at the Ciné 104 in Pantin following last year's festival) to encourage programmers and distributors to show the films in cinemas.

Jérôme Brodier
Président du GNCR

Pour les salles de cinéma qui adhérent au GNCR, le cinéma documentaire est un axe majeur de leur programmation. Elles jouent leur rôle de passeur en faisant découvrir à leur(s) public(s) des auteurs et des films qui interrogent le monde par leur regard spécifique.

La proximité éditoriale entre le Groupement et le FID s'incarne aussi dans l'exigence : entre un festival qui se révèle d'années en années comme l'un des plus (im)pertinents et des cinémas qui par leur démarche volontariste défendent des films novateurs et ambitieux.

Ce partenariat se prolonge aussi après le temps fort que représente le festival par une reprise du/des films primés par le GNCR au FID (au Ciné 104 à Pantin pour la dernière édition) pour inciter les programmateurs et les distributeurs à diffuser les films dans les salles.

Laurent Burin des Roziers

General Commissioner for the European Cultural Season

éditoriaux

editorials

In conjunction with its Presidency of the Council of the European Union, during the second half of 2008, France is launching a ground-breaking initiative, pregnant with an ambition for European culture: the creation of a "European Cultural Season". By inviting the cultures of its twenty-six partners for six months across the country, France wishes to highlight the vitality of European cultures, as well as the strengths of a cultural identity which is based on a common heritage. Hundreds of events are to take place, in all fields – literature, cinema, theatre, music and heritage – to promote the circulation of artists and their works, to intensify exchanges within Europe and to generate lasting connections between artists and cultural institutions.

Although the French public is discovering and embracing a new generation of German film-makers (*Goodbye Lenin!*, *The Lives of Others*) or the young and promising Romanian cinema (*4 Months, 3 Weeks and 2 Days* received the Palme d'or in Cannes in 2007), European films which aren't French only amount to 9 to 10% of the total number of tickets sold in the country. Thus France has chosen to grant a significant place to European cinema in every aspect.

The main festivals and greatest cultural institutions working in this field have mobilized with gusto to organize these exceptional European events and I really thank them for that: Europa-cinéma is arranging the "Tour de France" of 27 European film-makers, the French Cinémathèque has set up a retrospective of European full-length films ("*A Century in Europe, a Century of Cinema*"), the Amiens festival will bring the focus upon European short films in November, and a parallel programming entitled "*Translating Europe*" will be shown during the 19th edition of the International Documentary Festival in Marseille.

This last operation is especially dear to us, because it illustrates our will, beyond our specifically cultural ambition, to give the French a more accurate and up-to-date perception the reality of Europe, and particularly of Central and Western Europe countries which have just joined the European Union. I would like to thank again Jean-Pierre Rehm and his team for their commitment to this Season and the remarkable quality of their programming.

Laurent Burin des Roziers
Commissaire général de la Saison culturelle européenne

A l'occasion de sa Présidence de l'Union européenne, durant ce second semestre 2008, la France lance une initiative inédite, porteuse d'une ambition pour l'Europe de la culture : la tenue d'une « Saison culturelle européenne ». En invitant les cultures de ses vingt-six partenaires, pendant six mois, sur l'ensemble de son territoire, elle souhaite mettre à l'honneur la vitalité des cultures européennes, ainsi que la force identitaire d'un patrimoine en grande partie commun. Plusieurs centaines de manifestations sont présentées, dans toutes les disciplines, littérature, cinéma, théâtre, musique, patrimoine, pour favoriser la diffusion des artistes et de leurs œuvres, intensifier les courants d'échange au sein de l'Europe, susciter des liens durables entre les artistes et les institutions culturelles.

A l'heure où le public français découvre et salue les réalisateurs allemands de la nouvelle génération (*Goodbye Lenin*, *La vie des autres*) ou le jeune et prometteur cinéma roumain (Palme d'or 2007 pour le film *4 mois, 3 semaines, 2 jours*), les films européens autres que français ne représentent pourtant que 9 à 10 % des entrées dans nos salles de cinéma. C'est pourquoi la France a souhaité, tout au long de cette Saison, accorder une place de choix au cinéma européen, sous toutes ses formes.

Les principaux festivals et les grandes institutions culturelles dans ce domaine se sont mobilisés avec beaucoup d'enthousiasme pour l'organisation de ces manifestations européennes exceptionnelles et je les en remercie vivement : Europa-cinéma organise un « Tour de France » de 27 réalisateurs européens, la Cinémathèque française a mis en place une rétrospective de longs-métrages européens (*« Un siècle en Europe, un siècle de cinéma »*), le Festival du film d'Amiens mettra à l'honneur le film d'animation européen en novembre prochain, tandis qu'un écran parallèle intitulé *« Traduire l'Europe »* est présenté dans le cadre de la 19e édition du Festival International du Documentaire de Marseille.

Cette dernière opération nous tient particulièrement à cœur, car elle témoigne de notre volonté, au-delà de notre ambition spécifiquement culturelle, de donner aux français une perception plus juste, plus actuelle, de la réalité de l'Europe, et notamment des pays d'Europe centrale et orientale, nouveaux entrants au sein de l'Union européenne. Je tiens une fois de plus à remercier Jean-Pierre Rehm et son équipe, pour leur implication dans cette Saison et pour la qualité remarquable de la programmation.

Awards

Grand Prix of the International Competition
Awarded by the International Competition Jury.

Georges de Beauregard International prize
Awarded to a film in the International Competition.

Grand Prix of the French competition
Awarded by the French Competition Jury.

Georges de Beauregard National prize
Awarded to a film in the National Competition.

First Film Prize
Awarded by the French Competition Jury to a first film in the International Competition, the French Competition or Ecrans Parallèles (Parallel Screens) and granted by le Conseil Régional de Provence-Alpes-Côte d'Azur.

Public Libraries Prize
Awarded by audio-visual librarians working in France's 5 Mediathèques (media libraries), to a film in a new competition category which deals with issues seen through the prism of cultural diversity accessible to all types of broadcasting. The prize is granted by the company CVS.

Marseille Espérance Prize
Awarded by the Marseille Espérance Jury to a film in the International Competition.

GNCR Prize
Awarded to a film in the French Competition in the form of sponsoring for its distribution in France; publishing of an accompanying leaflet and screenings in cinemas in the GNCR network (GNCR: French experimental cinemas network).

Grand Prix de la Compétition Internationale
Attribué par le Jury de la Compétition Internationale.

Prix Georges de Beauregard International
Attribué à un film de la Compétition Internationale.

Grand Prix de la Compétition Française
Attribué par le Jury de la Compétition Française.

Prix Georges de Beauregard National
Attribué à un film de la Compétition Française doté par la Fondation Ecureuil.

Prix Premier
Attribué par le jury de la Compétition Française à un premier film présent dans la Compétition Internationale, la Compétition Française et les Écrans Parallèles, et doté par le Conseil Régional de Provence-Alpes-Côte d'Azur.

Prix des Médiathèques
Attribué par les bibliothécaires de l'image de cinq médiathèques de France, à un film issu d'une nouvelle sélection, au travers du prisme de la transversalité culturelle mise au service de toutes les formes de transmission.
Le Prix est doté par la société CVS.

Prix Marseille Espérance
Attribué par le Jury Marseille Espérance à l'un des films de la Compétition Internationale.

Prix du Groupement National des Cinémas de Recherche (GNCR)
Attribué à un film de la Compétition Française sous la forme d'un soutien pour sa distribution en France : édition d'un document et programmation dans les salles du Groupement.

JURYS
JURIES

JURY DE LA COMPÉTITON INTERNATIONALE
JURY DE LA COMPÉTITON FRANÇAISE
JURY GNCR
JURY MARSEILLE ESPÉRANCE
JURY MÉDIATHÈQUES

INTERNATIONAL COMPETITION JURY
FRENCH COMPETITION JURY
GNCR JURY
MARSEILLE ESPÉRANCE JURY
PUBLIC LIBRARIES JURY

Toni Negri

Véronique Godard

Berta Sichel

Yu Likwai

Ghassan Salhab

Toni Negri
Italie

Jury de la Compétition Internationale / International Competition Jury
Président

Né à Padoue, Toni Negri est philosophe et homme politique italien. Dans les années 60, il participe à la rédaction de la revue Quaderni Rossi et contribue à fonder une mouvance marxiste hétérodoxe appelé « opéraïsme ». Il défend une conception de l'opéraïsme qui met l'accent sur le concept d'« ouvrier social » et s'oppose à la vieille figure de l'« ouvrier-masse ». Arrêté en 1979 lors d'une enquête sur le terrorisme, il fait quatre ans et demi de prison préventive dans des quartiers de haute sécurité. Il est acquitté dans les procès les plus graves et blanchi de certaines accusations, mais condamné pour « association subversive », « complot contre l'État » et « insurrection armée ». Après six ans et demi de détention, il a fait l'objet d'une libération définitive en avril 2003. Souvent critiqué, Negri jouit d'une grande notoriété en France et dans les pays anglo-saxons, où il est tenu pour un intellectuel de premier plan, et ses livres comme *Empire*, des ouvrages de référence. Après avoir fondé et co-dirigé la revue *Futur antérieur* dans les années 1990, il dirige aujourd'hui la revue italienne *Posse*, et fait partie du comité de rédaction international de la revue française *Multitudes* dirigée par Yann Moulier-Boutang.

Toni Negri, born 1933 in Padua, is an Italian philosopher and politician. In the 1960's, he joined the editorial staff of the *Quaderni Rossi* and founded a heterodox marxist faction called "*operaismo*" (workerism). He defended a vision of *operaismo* that emphasizes the idea of the "social worker" in opposition to the old stereotypical "mass worker". Arrested on 1979, during a terrorism investigation, he served four and a half years of preventive detention in a high security facility. During the trial, some charges were dropped and he was acquitted of the most serious ones, but sentenced to jail for "subversive association", "conspiracy against the state", and "armed insurrection". After six and a half years of detention, he was finally released in April 2003. Although often criticized, Negri has become famous in France and in the English-speaking world, where he has considered as a leading intellectual, and books such as *Empire* important works. After having founded and co-headed the French review *Futur Antérieur* in the 1990's, today he heads the Italian review *Posse*, and is a member of the international editorial board of *Multitudes*, who's chief-editor is Yann Moulier-Boutang.

Véronique Godard
France

Jury de la Compétition Internationale / International Competition Jury

Citoyenne franco-suisse. En 1967, elle fait sa thèse IIIème cycle à l'Ecole des Langues Orientales et à la Sorbonne (Grec moderne). Après plusieurs années passées en Grèce puis au Mexique, entre 1960 et 1980, consacrées à la photographie, au cinéma, aux livres et à la traduction, elle est engagée en France dans plusieurs associations ainsi que dans le service public à participer à la promotion du cinéma français. Scientifique à l'Institut de Cinématographie Scientifique, auprès de Jean Painlevé, elle travaille pour le documentaire et la fiction dans différentes structures relevant du ministère des Affaires Étrangères. Elle est membre du jury du Prix Jean Vigo depuis 2003.

Of Franco-Swiss origin, in 1967 she completed her doctoral thesis on Modern Greek at the School of Oriental Languages and at the Sorbonne. After spending several years in Greece and then Mexico, between 1960 and 1980, dividing her time between photography, film-making, writing and translation, she returned to France where she is actively involved with a number of charities, and organisations within the public sector, working to promote French cinema. A scientist at the Institut de Cinématographie Scientifique (Scientific Cinematography Institute) alongside Jean Painlevé, she works on both documentary and fiction projects with organisations under the remit of the Foreign Ministry. She has been on the jury for the Jean Vigo Prize since 2003.

Berta Sichel

Espagne

Conservatrice et consultante en art à l'international, chercheur, auteur, conférencière et enseignante en art. Son domaine d'intervention est celui de l'Art contemporain, spécialiste des arts des médias, elle a une connaissance approfondie des divers courants et sujets d'actualité, et de l'approche de leurs divers publics. Berta Sichel cumule son expérience sur tous les plans des activités liées à la création et la gestion d'expositions, notamment le développement et l'installation de projets de conservation à long ou court terme, l'organisation et le développement d'expositions, la supervision des installations, la recherche de financement, la rédaction (dossiers de demandes de subventions et soutiens du mécénat privé, catalogues, publications spécialisées, programmes éducatifs spécialisés), le conseil en acquisition et en organisation d'expositions auprès des fondations, des institutions culturelles et de collections privées et publiques. Depuis mars 2000, Directrice du département audiovisuel et Conservatrice du Film et de la Vidéo au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

International art curator and consultant, researcher, art and cultural writer, lecturer, instructor. Her area is contemporary art, specialized in Media Arts extensive knowledge of trends in art and art issues and sensitivity to diverse audiences. Experienced in all phases of exhibition activities, including: developing and implementing short- and long-term curatorial projects; planning and developing exhibitions; supervising installations; fundraising, grant writing; catalogues and/or related publications and educational programs. Editor and writer for art publications; advisor to foundations, cultural institutions, private and public collections on art acquisitions and exhibitions. Current Position (since March 2000) Director of the Department of Audiovisuals Chief-Curator Film and Video Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Ghassan Salhab
Liban

Jury de la Compétition Internationale / International Competition Jury

Ghassan Salhab a passé son enfance au Sénégal, avant de retourner s'installer au Liban avec sa famille en 1970. Aujourd'hui il navigue entre Paris et Beyrouth.
En dehors de ses propres réalisations, il collabore à l'écriture de plusieurs scénarios au Liban et en France. Il enseigne dans différentes universités au Liban.
Il réalise trois longs métrages, *Beyrouth fantôme* (sélectionné aux Trois Continents/ Nantes 1998 et plusieurs autres Festivals Internationaux), *Terra incognita* (sélectionné à la Sélection officielle « Un Certain Regard » – Cannes 2002, et plusieurs autres Festivals Internationaux) et *Le dernier homme* (sélectionné à « Cinéastes du Présent » – Locarno 2006, Montpellier, Turin, Dubai, Singapore, Tribeca, "Tous les cinémas du monde" – Cannes 2007…). Tout au long de son parcours il réalise aussi de nombreux courts métrages et « vidéos », dont *(Posthume) ; Narcisse perdu ; Mon corps vivant, mon corps mort ; La rose de personne ; Baalbeck* (co-réalisé avec A. Zaatari et M. Soueid) ; *Afrique fantôme ; Après la mort.*
Ghassan Salhab est par ailleurs l'auteur de plusieurs textes publiés dans *Adab*, revue d'art et de littérature arabe.

Ghassan Salhab spent his childhood in Senegal before settling in Lebanon in 1970 with his family. Today he splits his time between Paris and Beirut.
He helped to write several screenplays in the Lebanon and France. He taught at several universities in the Lebanon.
He produced three full-length films, *Beyrouth fantôme* (Phantom Beirut) (selected at the Festival of 3 Continents/Nantes 1998 amongst other International Festivals), *Terra incognita* (selected at the Official Selection 'Un Certain Regard' – Cannes 2002, and several other International Festivals) and *Le Dernier Homme* (selected at 'Cinéastes du Présent' Locarno 2006, Montpellier, Turin, Dubai, Singapore, Tribeca, 'Tous les cinémas du monde' – Cannes 2007…). Throughout his career he has also produced several short films and 'videos', including *Posthume* (Posthumous) ; *Narcisse perdu ; Mon corps vivant, mon corps mort* (My Living Body, My Dead Body) ; *La rose de personne ; Baalbeck* (co-produced with A. Zaatari and M. Soueid) ; *Afrique fantôme ; Après la mort.*
Added to this Ghassan Salhab has had several articles published in *Ada,* an art and Arabic literature review.

Yu Likwai
Chine

Né en 1966 à Hong Kong, *Yu Likwai* obtient son diplôme à INSAS (Institut National Supérieur des Arts et des Spectacles, Belgique) en 1994, dominante Cinéma. Il fait ses débuts comme réalisateur en 1996. Il est actuellement impliqué de façon active dans nombre de productions, à Hong Kong comme en Chine. Yu Likwai a réalisé *Plastic City* en 2008 (en post-production), *All Tomorrow's Parties* en 2003 Sélection officielle – Un Certain Regard, 56ème Festival de Cannes, Festival International du Film de Vladivostok, 2004, Grand Prix du Jury, Festival International du Cinéma Indépendant de Buenos Aires, 2004 Premio ADF (Prix de l'Association des Directeurs de la Photographie) - Mention Spéciale ; *Love Will Tear Us Apart (1999),* Sélection officielle, compétition, 52ème Festival de Cannes, Fipresci Award – Mention Spéciale, 23ème Festival International du Film de Hong Kong, Mention spéciale du Jury, Pusan International Film Festival, Meilleure Direction de la Photographie, Stockholm International Film Festival ; *Neon Goddesses (1996)* Prix We Love Cinema, Festival International du Film Documentaire de Yamagata, Japon (10/97) Grand Prix, Hong Kong Independent Short Film & Video Award (12/96).
Yu Likway a été directeur de la photographie pour *24 City (2008)*, réalisation : Jia Zhang Ke, Sélection officielle, compétition, Festival de Cannes. *Going Home* (2006), réalisation : Zhang Yan, 58ème Festival International du Film de Berlin, section Panorama. *Still Life* (2006), réalisateur : Jia Zhang Ke, Lion d'Or, 63ème Festival International du Film de Venise. *The Post Modern Life of My Aunt* (2006), réalisation : Ann Hui. *A One (2004)*, réalisation : Gordon Chan.*The World* (2004), réalisation : Jia Zhang Ke, Sélection officielle, compétition, Festival International du Film de Venise, Meilleure Direction de la Photographie, Festival International du Film de Las Palmas de Gran Canaria. *Plaisirs inconnus* (2001), réalisation : Jia Zhang Ke, Sélection officielle, compétition, Festival de Cannes. *Platform* (2000), réalisation : Jia Zhang Ke, Sélection officielle, compétition, Festival International du Film de Venise. *In the Mood for Love* (2000), directeur de la Photographie 2ème équipe*,* réalisation : Wong Kar Wai, Sélection officielle, compétition, Festival de Cannes.

Born in 1966 in Hong Kong, Yu Likwai graduated from INSAS (Institut National Superieur des Arts de Spectacle, Belgium) in 1994, majoring in cinematography. He made his directional debut in 1996. He is now actively involved in productions both in Hong Kong and mainland China.
Yu Likwai as director: *Plastic City* (2008) (in post-production). *All Tomorrow's Parties* (2003); Official selection – Un Certain Regard, the 56nd Cannes International Film Festival; Vladivostok International Film Festival 2004, Jury's Grand Prize; Buenos Aires International Festival of Independent Cinema 2004 ADF Cinematography Award - Special Mention. *Love Will Tear Us Apart*, (1999); Official Selection - Competition, The 52nd Cannes International Film Festival; Fipresci Award - Special Mention, The 23rd Hong Kong International Film Festival; Jury special mention, Pusan International Film Festival; Best Cinematography, Stockholm International Film Festival. *Neon Goddesses* (1996); We Love Cinema Award, Yamagata International Documentary Film Festival, Japan (10/97); Grand Prize, Hong Kong Independent Short Film & Video Award (12/96). Yu Likwai as ccinematographer: *24 City* (2008); Directed by Jia Zhang Ke; Official Selection - Competition, Cannes International Film Festival. *Going Home* (2006); Directed by Zhang Yang;58 th Berlin International Film Festival, Panorama. *Still Life* (2006); Directed by Jia Zhang Ke; Golden Lion, The 63rd Venice International Film Festival. *Post Modern Life of Aunt* (2006), Directed by Ann Hui. *A One* (2004); Directed by Gordon Chan. *The World* (2004), Directed by Jia Zhang Ke; Official Selection - Competition, Venice International Film Festival; Best Cinematography, Las Palmas de Gran Canaria International Film Festival. *Unknown Pleasure* (2001); Directed by Jia Zhang Ke;Official Selection - Competition, Cannes International Film Festival. *Platform* (2000); Directed by Jia Zhang Ke; Official Selection - Competition, Venice International Film Festival. *In the Mood for Love* (2000) - 2nd Unit Cinematographer; Directed by Wong Kar Wai; Official Selection - Competition, Cannes International Film Festival.

Yto Barrada

Marianne Alphant

Astrid Ofner

Jean-André Fieschi

Dominique Choisy

Yto Barrada

Maroc

Jury de la Compétition Nationale / National Competition Jury

Présidente

Yto Barrada, née en 1971, est une artiste plasticienne qui vit et travaille à Tanger (Maroc). Intitulé Strait Project, « Projet Détroit », son travail a débuté en 1998. Il décrit à la fois l'état d'immobilisme et celui de zone de transit propre à la vie de sa ville natale, ville-frontière placée sur le Détroit de Gibraltar, face à l'Europe. Son travail actuel s'attache aujourd'hui aux contours d'une tout autre frontière. Elle y prend en charge les interstices où le paysage botanique rencontre le paysage urbain, et où les fleurs, en réponse à l'asservissement de l'espace public, font la preuve de stratégies de résistance mises en œuvre.
Elle a exposé récemment photographies et vidéos au Witte de With (Rotterdam), à la Fundaciò Tàpies (Barcelone), au MoMA (New York), au Jeu de Paume (Paris), et à la Biennale de Venise, édition 2007. Elle est lauréate en 2006, de la première édition du prix Ellen Auerbach à Berlin. Son livre, « A Life Full of Holes - The Strait Project », est publié chez Autograph ABP (2005).
Elle dirige actuellement la Cinémathèque de Tanger, dont elle a été la co-fondatrice en 2007.

Yto Barrada (born 1971) is a visual artist living and working in Tangier, Morocco. Her « Strait Project » began in 1998, describing the static and transitory life of her hometown, the border city facing Europe across the Strait of Gibraltar. Her current work follows a different border, examining the interstices where the botanical landscape meets the urban, and flowers are a testament to the strategies of resistance at work, retaliating against the taming of public space.
Her recent exhibitions of photography and video include Witte de With (Rotterdam), Fundaciò Tàpies (Barcelona), the MoMA (New York), Jeu de Paume (Paris), and the 2007 Venice Biennale.
In 2006, Barrada was awarded the first Ellen Auerbach Award in Berlin. Her book, "A Life Full of Holes - The Strait Project," was published by Autograph ABP in 2005.
She is the actual director of The Cinémathèque de Tanger, that's she co-founded in 2007.

Marianne Alphant

France

Jury de la Compétition Nationale / National Competition Jury

Marianne Alphant, écrivain, agrégée de philosophie, ancienne journaliste à *Libération*, est actuellement responsable des *Revues parlées* au Centre Pompidou.
Elle a notamment publié *Grandes « O »* (Gallimard, 1975), *Le Ciel à Bezons* (Gallimard, 1978), *L'Histoire enterrée* (P.O.L, 1983), *Claude Monet, une vie dans le paysage* (Hazan, 1993), *Pascal, tombeau pour un ordre* (Hachette littératures, 1998), « Toi, mon âme » in *L'Apparition à Marie-Madeleine* (Desclée de Brouwer, 2001).
Elle a également réalisé des entretiens avec Pierre Guyotat, publiés sous le titre *Explications* (Léo Scheer, 2000) et participé à la nouvelle traduction de la Bible aux éditions Bayard (2001).
Elle a été commissaire de l'exposition Roland Barthes du Centre Pompidou (2002), de l'exposition Panorama 5 « Jamais vu » du Studio National des Arts Contemporains du Fresnoy en juin 2004 et de l'exposition Samuel Beckett (2007) au Centre Pompidou.
Elle vient de publier *Petite nuit* aux éditions P.O.L.

Marianne Alphant is a writer, qualified philosophy teacher, former journalist on *Libération* and is currently in charge of *Revues parlées* at the Centre Pompidou.
Her most celebrated works include *Grandes "O"* (Gallimard, 1975), *Le Ciel à Bezons* (Gallimard, 1978), *L'Histoire enterrée* (P.O.L, 1983), *Claude Monet, une vie dans le paysage* (Hazan, 1993), *Pascal, tombeau pour un ordre* (Hachette littératures, 1998), "Toi, mon âme" which appears in *L'Apparition à Marie-Madeleine* (Desclée de Brouwer, 2001). She also conducted a series of interviews with Pierre Guyotat published under the title *Explications* (Léo Scheer, 2000) and collaborated on a new translation of the Bible (Bayard 2001).
She has curated several exhibitions: Roland Barthes at the Centre Pompidou (2002), Panorama 5 "Jamais vu" at the Studio National des Arts Contemporains (National Studio for Contemporary Arts) in Fresnoy (June 2004), and Samuel Beckett at the Centre Pompidou (2007).
Her latest book *Petite nuit*, is published by P.O.L.

Astrid Ofner
Autriche

Née en Autriche le 14 janvier 1968. Étudie les Lettres et la Philosophie à l'université de Paris III Sorbonne Nouvelle, puis la prise de vue et la réalisation à l'Académie de Musique et d'Art dramatique de Vienne, département Cinéma et à la Deutsche Film und Fernsehakademie de Berlin (DFFB). Astrid Ofner travaille avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet au "Schaubühne Berlin" et sur leur film *Antigone*, dans lequel elle interprète Antigone. Elle est responsable du Film et des programmes à la Viennale. A édité nombre de publications consacrées au cinéma, notamment *Jean-Luc Godard*, *Le Cinéma de Jacques Rivette*, *Saijatit Ray*, *Straub/Huillet/Ford*, *Andy Warhol* et *Demy/Varda*.
À la réalisation : *Savannah Bay,* 1989 (16mm, N&B, 14'), *Jetzt und alle Zeit* / *Maintenant et toujours*, 1992 (35mm, coul., 40'), *Ins Leere* / *Dans le vide*, 1993 (35mm, coul., 30') et *Sag es mir Dienstag* / *Dis-le moi mardi*, 2007 (super 8 sur 35mm, N&B et coul., 26'). Prépare actuellement son premier long-métrage de fiction. Vit et travaille à Vienne.

Born 14th of January 1968 in Austria. Studies of Literature and Philosophy in Paris, Sorbonne Nouvelle III. Camera and Filmdirection at the Academy of Music and Dramatic Arts/Section Film in Vienna and at the "Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin" (dffb). Astrid Ofner works with Jean-Marie Straub and Danièle Huillet at the "Schaubühne Berlin" and their film "Antigone" interpreting Antigone. Film and programm curator for the Viennale.
Editor of several publications on film and filmmakers, such as *Jean-Luc Godard, The Cinema of Jacques Rivette, Saijatit Ray, Straub/Huillet/Ford, Andy Warhol* and *Demy/Varda.*
Direction of own films 1989 *Savannah Bay* (16mm, b/w, 14min.), 1992 *Jetzt und alle Zeit* / *Maintenant et toujours* (35mm, coulor, 40min.), 1993 *Ins Leere'* / *Dans le vide* (35mm, coulor, 30min.) and 2007 *Sag es mir Dienstag* / *Dis-le moi mardi* (super 8 sur 35mm, b/w and coulor, 26min.)
First fiction film in preperation. Lives and works in Vienna.

Dominique Choisy
France

Jury de la Compétition Nationale / National Competition Jury

Je suis né en 1959, et je vis à Amiens. J'exerce le métier de monteur pour France 3. Après avoir fait l'IDHEC, j'ai réalisé cinq courts-métrages, parfois sélectionnés en festivals, et parfois pas ; parfois diffusés à la télévision, et parfois pas.
Mon premier long métrage est sorti en 2000, *Confort Moderne*, avec Nathalie Richard, Valérie Mairesse et Jean-Jacques Vanier. Il a obtenu le prix de la critique internationale (FIPRESCI) au festival de Mar del Plata en Argentine.
Je prépare actuellement le tournage de mon second long métrage, *L'Ampleur du désastre* avec Francine Bergé, Nathalie Richard, Michel Aumont et Claude Perron. Courant juin va commencer le développement d'un troisième projet : *Le Cor Anglais.*
Je donne également des cours de scénario à la Facultés des Arts d'Amiens, où je prépare une thèse sur Derek Jarman ; je suis également juré pour la Région Picardie aux Prix des courts et longs métrages, ainsi que des documentaires.

I was born in 1959 and live in Amiens. I work as an editor for France 3. After studying at the Institute for Advanced Cinematographic Studies (IDHEC), I directed five short films, which have, or have not, been shown at a number of festivals: sometimes shown on television, sometimes not. My first feature length film came out in 2000, *Confort Moderne* (Modern Comforts), with Nathalie Richard, Valérie Mairesse et Jean-Jacques Vanier. It was awarded the International Critics' Prize at the Mar del Plata festival in Argentina.
At present, I am preparing the shooting of my second feature, *L'Ampleur du désastre* (The scale of the disaster) with Francine Bergé, Nathalie Richard, Michel Aumont and Claude Perron. I shall begin working throughout June on my third feature project: *Le Cor Anglais.* I also give script-writing lessons at the Arts Faculty in Amiens, where I am working on a thesis on Derek Jarman. I am also a member of the prize juries in Picardy for shorts, features and documentary films.

Jean-André Fieschi

France

Jury de la Compétition Nationale / National Competition Jury

Jean-André Fieschi est cinéaste, écrivain et enseignant de cinéma.
Il a réalisé notamment *L'accompagnement, Pasolini l'enragé* (1966*), Delluc et Cie* (1968), *Les nouveaux mystères de New York* (1976-1981*), L'horreur de la lumière* (1982*), Le tueur assis* (1985*), Lettre à une jeune comédienne* (1987), *Portrait imaginaire d'Alain Cuny* (1988), *Ninetto le messager* (1995), *Mosso Mosso (Jean Rouch comme si…)* (1998), *Niger – nouvelles impressions d'Afrique* (1999), *Le jeu des voyages* (1987-2004), *La fabrique du conte d'été* (2005).

Jean-André is a film-maker, writer and he teaches cinema.
He has produced notably *L'accompagnement, Pasolini l'enragé* (1966), *Delluc et Cie* (1968), *Les nouveaux mystères de New York* (1976-1981), *L'horreur de la lumière* (1982), *Le tueur assis* (1985), *Lettre à une jeune comédienne* (1987), *Portrait imaginaire d'Alain Cuny* (1988), *Ninetto le messager* (1995), *Mosso Mosso (Jean Rouch comme si…)* (1998), *Niger-nouvelles impressions d'Afrique* (1999), *Le jeu des voyages* (1987-2004), *La fabrique du conte d'été* (2005).

Jury du prix GNCR
GNCR jury

Le jury est constitué de trois membres
The jury is composed of three members

Bénédicte Dominé, directrice du cinéma L'Apollo de Châteauroux,
Catherine Haller, programmatrice de l'Ecran à Saint Denis
Bernard Favier, administrateur du GNCR

Jury du prix Marseille Espérance
Marseille Espérance Jury

Le jury est constitué de neuf membres représentant différentes communautés religieuses de Marseille
The jury is made up of nine members representing various religious Communities of Marseille

Armand Zirekian, Laurent Garabedian - Communauté Arménienne
Henry Sigaud - Communauté Bouddhiste
Christine Fillette, Berthe Caamano - Communauté Catholique
Madeleine Sabban - Communauté Juive
Samira Agem, Souad Abderrezak, Soraya Rabia - Communauté Musulmane
Marie Sinanoglou - Communauté Orthodoxe
Jacques Vercueil, Nicole Vercueil - Communauté Protestante

Jury du prix des médiathèques
Public Libraries Jury

Le jury est constitué de cinq membres
The jury is composed of five members

SÉLECTION OFFICIELLE
OFFICIAL SELECTION

COMPÉTITON INTERNATIONALE
COMPÉTITON FRANÇAISE

INTERNATIONAL COMPETITION
FRENCH COMPETITION

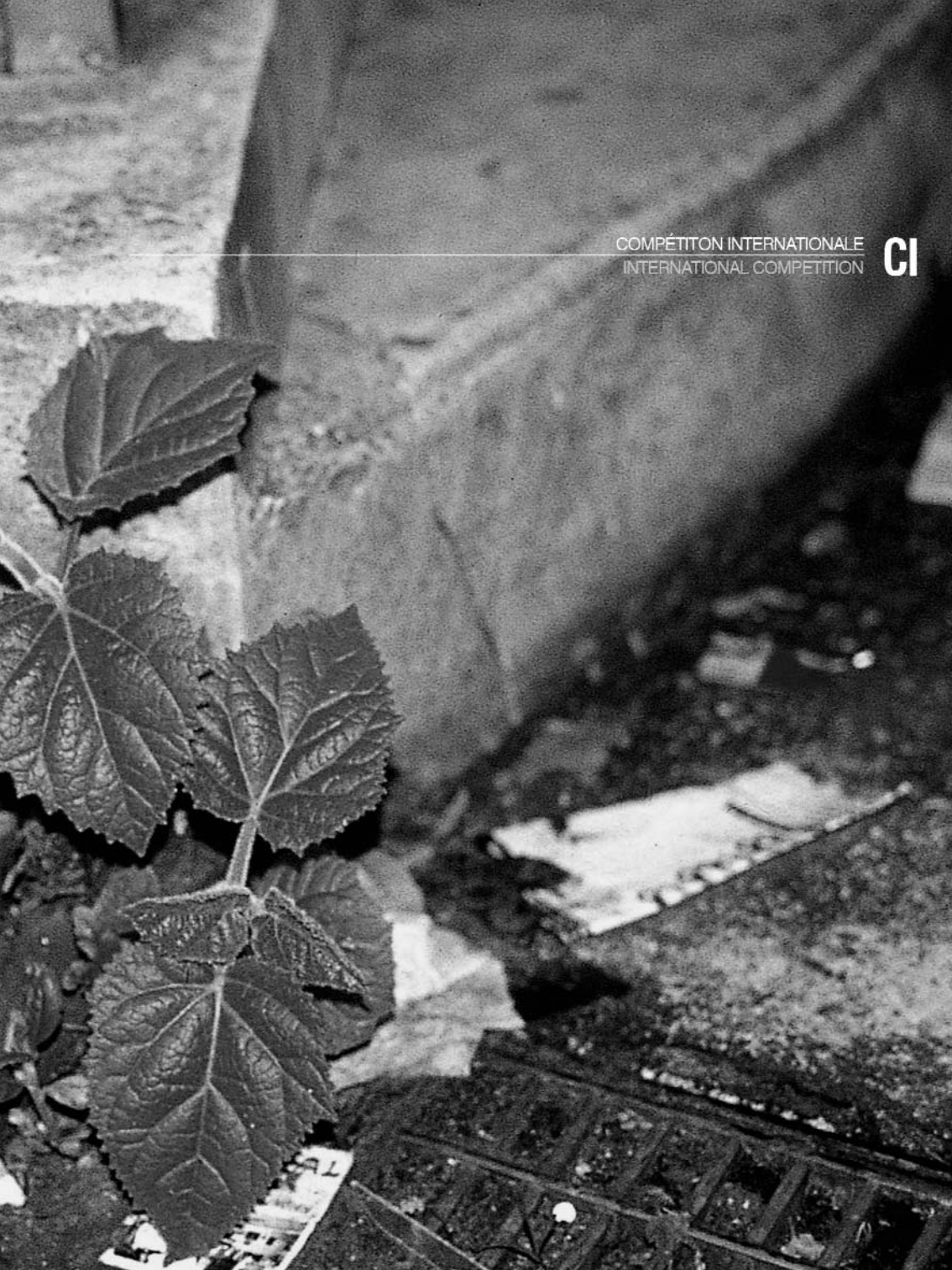
Jean-Pierre Rehm
Festival Director

editorial

It's in the air. It's a rumor. You have probably already heard yourself. The marriage between documentary and fiction is being celebrated a little everywhere. Yesterday's poorly hewn theoretical stumbling block– the division of genres–falls apart today before other urgencies. Before them, certain filmmakers and films choose to be accountable. For example? They refuse that the definition of documentary be situated exclusively on the side of what Daney denounced as "the work of death." In other words: that we be done with proof by the sole truth of someone dying, a physical corpse, which amounts to no more than a complacent truth of defeat. This is a squared truth, both final and intimidating, that always threatens to exhaust itself or fail in idle fascination. If it is a question of doing justice to suffering and the crushing of peoples and realities – and of what else could it ultimately be a question of? – then it is important to invent flexible forms and unexpected formulas, which guard nonetheless the razor-edge of decisions and preserve vital momentum. Marriage never meant amalgam, lack of differentiation or blurring. Instead, marriage projects confident union, the preservation of diversities, and an increase of wonderful complexities. As Kafka recommended, in one of his both limpid yet sibylline expressions, *"in your fight against the world, back the world."* In our context, we could translate his phrase thus: in your battle for elucidation, against all deceitful makings and in the name of what exists, help yourself with documentary, help yourself with fiction, help yourself with what the world gives you.
Many of you will remember that this was the program already proposed last year, initiated with the remainder from years before. This idea is maintained this year, and we are delighted to announce a great number of films that echo it. There will be films never shown before, presented in their world or international premieres, as well as a collection of French premieres, either in competition (about forty of films) or in the parallel screens (about one hundred films).
What will be this year's parallel screens? 1. The United States as seen by Jean-Pierre Gorin, who, from over there, taking inspiration from de Tocqueville and Henri Adams, constructed a gaze all his own on History and American politics. Sample among others, the Laurel and Hardy couple rubbing shoulders there, for good measure, with the couple in Leonard Kastle's one and only film *Honeymoon Killers*. 2. The rediscovery of an already well-known filmmaker, Robert Kramer, by means of what Cyril Béghin calls his video gesture. To appreciate him on the basis of films never commercially released, and on the basis of an experience and a working method, as they intersect the new tool of video. 3. In these inevitable times of celebrating 68, we propose taking stock of a mythical adventure that remained nonetheless quasi-underground: the ephemeral group, Zanzibar. 4. *Translating Europe*: which, as its name indicates, will present films for which Europe is less a territory with borders than a fabric of translations, an intertwining of languages and cultures to be deciphered. At the heart of this exemplary program, a retrospective of the Lithuanian Deimantas Narkevicius. 5. *Paths*, our children's program happily continued, will for the first time add to its learned assembly of shorts, several feature films. Finally, there will be some special screenings: the Chinese director Wang Bing's 14-hour film, *Crude Oil*; Marc Scialom's astonishing unknown film, forgotten since 1972, *Lettre à la Prison [Letter to Prison]*. We will also show Apichatpong Weerasetakhul's new short, a jewel: *Emerald*. And there will be an encounter with the philosopher Toni Negri, etc.
You've got the picture: a veritable cornucopia of films, that's the idea. Let's hope that it will be able to seduce you!

Jean-Pierre Rehm
Délégué Général

Ça se dit, ça se répète, vous l'avez vous-mêmes sans doute déjà entendu, c'est un peu partout que se célèbrent les noces entre le documentaire et la fiction. Pierre d'achoppement théorique particulièrement mal taillée hier encore, la division des genres craque aujourd'hui devant d'autres urgences. Devant elles certains cinéastes, certains films, ont choisi d'être comptables. Par exemple ? Refuser que la définition du documentaire se situe exclusivement du côté de ce que Daney dénonçait comme « le travail de la mort. » Autrement dit : que cesse la preuve par la seule vérité du mourant, du cadavre, vérité complaisante de la défaite. Preuve au carré, ultime et intimidante, qui toujours menace de s'épuiser, d'échouer dans la vaine fascination. S'il s'agit de rendre justice à la souffrance, à l'injustice, à l'écrasement des peuples et des réalités – et de quoi d'autre enfin s'agirait-il ? – alors il importe d'inventer des formes souples, des formules inattendues, qui gardent néanmoins le coupant des décisions et conservent l'élan du vital. Noces n'a jamais signifié amalgame, indifférenciation, brouillage. Noces projette plutôt l'union, la confiance, le maintien des diversités, l'accroissement de belles complexités. Comme le prescrivait Kafka, dans une de ses formules aussi claire qu'armée des puissances de l'énigme, « dans ton combat contre le monde, seconde le monde. » Dans notre contexte, on pourrait risquer de la traduire ainsi : dans ton combat pour l'élucidation, contre toutes les trompeuses fabrications et au nom de ce qui existe, aide-toi du documentaire, aide-toi de la fiction, aide-toi de ce que le monde te donne.
C'était déjà, vous vous en souvenez, le programme proposé l'édition dernière, amorcé du reste bien des années en amont. Il est maintenu. Et nous nous réjouissons de vous annoncer un fort grand nombre de films y faisant écho, inédits présentés en première mondiale ou internationale, sans oublier l'ensemble des premières françaises, en compétition (une quarantaine de films) et dans les écrans parallèles (une centaine de films).
Que seront ces écrans ? 1. Les États-Unis vue par Jean-Pierre Gorin, qui, de là-bas, s'inspirant de Tocqueville et d'Henri Adams, a agencé un regard bien à sa façon sur l'Histoire et la politique américaine. Échantillon parmi d'autres, le couple de Laurel et Hardy y côtoiera, pour faire bonne mesure, celui de l'unique film de Leonard Kastle *Honeymoon Killers*. 2. Redécouvrir un cinéaste fort connu, Robert Kramer, par le biais de ce que Cyril Béghin appelle son geste vidéo. Apprécier à partir de films jamais sortis en salle, une expérience, une méthode de travail, telles qu'elles croisent un outil neuf alors, la vidéo. 3. En ces temps obligés de célébration de 68, nous ferons retour sur une aventure mythique mais restée quasi clandestine, celle de l'éphémère groupe Zanzibar. Olivier Mosset, Daniel Pommereulle, Frédéric Pardo, peintres et sculpteurs, Pierre Clementi, Serge Bard, Jackie Raynal, Philippe Garrel ont filmé, librement, quelquefois sauvagement. Beauté du noir et blanc d'une époque qui se bat avec le deuil ; beautés convulsives aussi, ou débridées, comme un long inédit de Pierre Richard Bray ou le peplum wharolien, *Cleopatra*, de Michel Auder. 4. *Traduire l'Europe* qui, comme son nom l'indique, présentera des films pour lesquels l'Europe est moins un territoire et ses frontières qu'un tissu de traductions, un entrelacement de langues et de cultures à déchiffrer. Au cœur de ce programme, exemplaire, une rétrospective du lithuanien Deimantas Narkevicius. 5. Sentiers, programmation pour enfants reconduite avec bonheur, adjoindra pour la première fois cette année à son savant assemblage de courts plusieurs longs-métrages, dont le magnifique *Flowers in the pocket* de Liew Sang Tat. Des séances spéciales enfin. *Crude Oil*, un film de 14 heures du chinois Wang Bing. Un inédit ressuscité depuis son oubli en 1972, le stupéfiant *Lettre à la Prison*, de Marc Scialom. Un bref inédit d'Apichatpong Weerasetakhul, un bijou : *Emerald*. Une rencontre avec le philosophe Toni Negri. Etc.
A foison, vous l'aurez compris, c'est l'idée. Espérons qu'elle saura vous séduire.



COMPÉTITON INTERNATIONALE
INTERNATIONAL COMPETITION

CI

DIE STILLE VOR BACH

Pere Portabella

film d'ouverture / hors compétition
opening night film

ESPAGNE
2007
102'
35mm
couleur
V.O.
Espagnole/
allemand/italien
Sous-titres
Français
DOP
Tomas Pladevall
Son
Ricard Casals
Montage
Oskar Xabier
Gomez

Avec
Christian Atanasiu,
Féodor Atkine,
George-Christoph
Biller, Christian
Brembeck,
Àlex Brendemühl,
Georgina Cardona

Production
FILM 59
Distribution
Medula Films

Filmographie
HAY MOTIVO, 2004
WARSAW
BRIDGE, 1989
GENERAL
REPORT, 1976
THE DINNER, 1974
UMBRACLE, 1971
VAMPIR, 1970
NOCTURN 29, 1969
NO COMPTEU AMB
ELS DITS, 1967

Y avait-il une musique avant Jean-Sébastien Bach ? Pere Portabella semble en douter. Le titre de son film l'indique : seulement le silence. Et après ? Jean-Sébastien Bach encore. L'écho de sa musique se joue des frontières : elle traverse les espaces, de Leipzig à l'ensemble de l'Europe ; elle remonte le temps, aussi, jusqu'à nous. En métro, en camion, sur les touches du piano, sur les cordes des instruments, la musique se déplace, parce que la musique est mouvement. Parce qu'entre la musique de Jean-Sébastien Bach et le temps, voilà ce que suggère le grand cinéaste espagnol, il y a une entente secrète, un accord parfait. Documentaire, reconstitution historique en costume, fiction, Portabella met tout son savoir-faire au service de son admiration pour un art que le cinéma essaie de jalouser. Point n'est besoin d'ajouter que la démonstration est réjouissante. (JPR)

Was there music before Bach? Pere Portabella seems to doubt that. As the title of his film implies: there was only silence. And thereafter? Still Johann Sebastian Bach. The echo of his music transcends borders: it travels through space, from Leipzig to all Europe; it goes back in time as well, until it reaches us today. On the subway, in a truck, on the keys of a piano, on the strings of instruments, music moves along, because music is movement. Because between Jean-Sebastien Bach's music and time, as the great Spanish film-maker suggests, there is a secret understanding, a perfect chord. Documentary, historical reconstruction with costumes, fiction, Portabella puts all his expertise into his admiration for an art that cinema is vying with. Needless to say the demonstration is thoroughly enjoyable. (JPR)

AU LOIN DES VILLAGES

Far away from Villages

Olivier Zuchuat

première mondiale / prix des médiathèques
world premiere / media library prize

CI

En avril 2006, 13000 personnes de l'ethnie Dajo se réfugient dans la plaine de Gouroukon, à l'Est du Tchad. Tous sont survivants de la guerre du Darfour. Ils y construisent un camp, s'y enferment et s'y inventent une survie. Olivier Zuchuat s'est enfermé à son tour dans cette prison sans mur. En longs plans fixes, ses images recueillent les litanies, les récits, les complaintes, mais aussi les gestes et les postures de ces exilés. Car chacun semble ici œuvrer à se soustraire à la douleur. L'un se tient assis immobile comme pour éviter de remuer les souvenirs ; un autre s'invente, dans une même raideur, en mémorial vivant ; un autre encore, vêtu d'un kimono blanc immaculé, enchaîne à la perfection un kata de judo devant un adversaire invisible ; un gamin dessine les fresques stylisées des affrontements meurtriers ; des fillettes fredonnent de concert des hymnes belliqueux. La guerre est encore là, partout, sur les corps, dans les têtes. Même si seule son ombre pèse sur ce village fantôme. (JPR)

In April 2006, 13,000 people from the Dajo ethnic group took refuge on the Gouroukon Plain, east of Tchad. They were all survivors of the war in Darfour. There, they set up camp, cut themselves off and constructed the means to survive. Oliver Zuchuat, in turn, holed himself up in this prison without walls. Through his sweeping shots he brings together a series of litanies, accounts, and complaints and also the gestures and postures of the exiles. It seems, moreover, as though everyone here is striving to suppress their pain. One person sits immobile in order to avoid stirring up memories; another contrives, in the same position, to make himself into a living memorial; another, dressed in an immaculate white kimono, performs a perfect judo kata opposite an invisible opponent; a kid draws stylised frescos of the murderous clashes; little girls hum a concert of bellicose hymns. The war is still there, everywhere, on the bodies, in their minds, even if it is only its shadow which weighs heavy on this ghostly village. (JPR)

FRANCE, SUISSE
2008
Couleur
HD
75'
Version originale
Dajo
Sous-titres
Français
Image, montage
Olivier Zuchuat

Production
AMIP, Prince Films
Distribution
AMIP

Filmographie
MAH DAMBA, 2002
DJOUROU, UNE CORDE À TON COU, 2005

BAB SEBTA

Pedro Pinho et Frederico Lobo

CI première mondiale
world premiere

PORTUGAL
2008
Couleur
HDV
110'
Version originale
Anglais, français, woloff, hassanya, créole de la guinée-Bissau
Sous-titres
Français, anglais
Image
Pedro Pinho, Luisa Homem, Frederico Lobo
Son
Frederico Lobo, Pedro Pinho, Luisa Homem
Montage
Luisa Homem, Frederico Lobo, Rui Pires, Claudia Silvestre, Pedro Pinho

Production
Luisa Homen, Raiva, Gil & Miller

Filmographie
NO INÍCIO, 2005
PERTO, 2003/2004
A EROSÃO, 2000

Bab Sebta signifie en arabe La porte de Ceuta, du nom de l'une des deux enclaves espagnoles situées au nord du Maroc. C'est en direction de ce nom, de ce seuil, que convergent la plupart des émigrants du continent africain qui désirent rejoindre l'Europe. Marqués en 2005 par les images sur-médiatisées de ces grappes humaines accrochées aux grilles de cette frontière voulue infranchissable, les réalisateurs Pedro Pinho et Frederico Lobo en ont pris le contre-pied : remonter le fil, prendre le temps de la rencontre. Images d'origine vite exhibées au début du film afin de mieux s'en débarasser, pour ensuite s'attarder sur des gestes quotidiens. Gestes de la survie, des désirs ou des peurs exprimés par ces candidats à l'exil. Le film propose ainsi un parcours à rebours à travers le continent. Quatre lieux aux géographies distinctes, montrés successivement du plus près au plus éloigné, des faubourgs de Tanger jusqu'à la Mauritanie, en passant par les campements de fortune érigés autour d'Oujda.
De longs moments où l'on s'attache aux parcours de quelques-uns, proche de la force qui les anime, unis ici dans ce projet commun. L'angoisse de se faire arrêter, refouler, déporter dans le désert, et par dessus tout le désir de partir, coûte que coûte. Entre attente et espoir de passer un jour, les multiples récits se croisent et se répondent faisant écho à la diversité des langues. (NF)

Bab Sebta means The door of Ceuta in Arabic, the name of one of the two Spanish enclaves situated in the North of Morocco. It is in the direction of this name, at this doorway, that most of the emigrants from the African continent who want to reach Europe converge. Marked out in 2005, by images that were all over the media, of clutches of human beings/ people attached to the gates of this insurmountable, sought after border, the directors Pedro Pinho and Frederico Lobo went in the opposite direction: going to the back of the queue, taking the time to meet people. The original images are shown right at the beginning of the film, in order to rapidly leave them to one side and concentrate on the everyday goings on: acts of survival, the desires and fears expressed by these candidates for exile. The film shows the reverse journey across the continent. Four distinct geographical locations, shown successively from the closest to the furthest away, from the suburbs of Tangiers to Mauritania, via the makeshift camps set up on the outskirts of Oujda.
There are long stretches where we accompany the journey of some of them, touching upon the force that drives them, united here in a collective goal. They share the fear of being arrested, sent back, or deported to the desert and above all else the desire to leave, no matter what. Between the waiting and the hope of one day getting through, the myriad accounts which overlap and answer each other echo the diversity of the languages. (NF)

CE CHER MOIS D'AOÛT

Aquele querido més de agosto / The precious month of august

Miguel Gomes

D'une chanson à l'autre, de bal en bal, de nuit en nuit, de village en village, c'est ainsi, avec tout l'amour pour les bruits de la vie, que nous arrivent personnages et récits. Documentaire qui verse dans la fiction, alors ? Oui, mais en une bascule qui prend son temps. Celui, vague et désœuvré, d'un mois d'août en Arganil, région pauvre et dépeuplée au « cœur du Portugal », où viennent s'égarer quelques touristes, où les locaux reviennent de leur exil urbain. Le temps aussi, et surtout, de guetter l'éclosion lente d'un fantastique du quotidien.
Construction organique, qui reflète la manière dont Miguel Gomes a entrepris ce second long-métrage. Si un trio amoureux grinçant, un père, sa fille et le cousin de celle-ci, fabriquait l'intrigue initiale, manquait à ces personnages leur corps. Gomes a choisi de chercher leur incarnation sur place. À longuement filmer les lieux dans sa quête d'acteurs, il a trouvé d'autres histoires, des légendes miniatures. L'Arganil n'est plus un décor pittoresque, *Ce cher mois d'août* en fait une terre où le mythique reste possible, avec assez de pudeur pour ne pas dire son nom. Et c'est pourquoi le tournage se permet d'entrer clandestinement, par touches très discrètes, petits accidents, dans le film. Non pour rejouer une énième mise en abîme, mais pour que chaque place, chaque rôle puisse à la fois sourire de son sérieux, et trouver, entre le fabriqué et le hasardeux, une libre correspondance. (JPR)

From one song to another, from ball to ball, from night to night, from village to village: this is the way, amidst background noise, that characters and stories come into our minds. So does documentary lapse into fiction then? Yes, but it is a slow process. This film, vague and idle, during the month of August in Arganil, a poor and depopulated region in the 'heart of Portugal,' where tourists come to get away from it all, where the locals come back home from their urban exile. This is the time, over and above all, to lie in wait for something different to slowly develop from our daily routine.
The organic structure reflects the way in which Miguel Gomes has undertaken this second feature length film. A disenchanted love triangle: a father, his daughter and her cousin, formed the initial intrigue, but with missing substance. Gomes has chosen to search for their incarnation on the spot. Filming the location at length in his pursuit of actors, he found other stories, miniature legends. Arganil is no longer a picturesque back-drop, *Ce cher mois d'août* (*The Precious Month of August)* has transformed it into a land where myth is possible, without actually spelling it out. This is why the shooting secretly and subtly finds its way into the film. It is not to reflect the filming, but so that each place, each part can be content, and find, somewhere between that which is manufactured and that which is random, a healthy balance. (JPR)

Filmographie

CÂNTICO DAS CRIATURAS, 2006 ; A CARA QUE MERECES, 2004 ; PRE-EVOLUTION SOCCER'S ONE MINUTE DANCE AFTER A GOLDEN GOAL IN THE MASTER LEAGUE, 2003 ; KALKITOS, 2002 ; TRINTA E UM, 2001 ; INVENTÁRIO DE NATAL, 2000 ;ENTRETANTO, 1999

FRANCE
PORTUGAL
2008
Couleur
16 mm
150'
Version originale
Portugais
Sous-titres
Français
Image
Rui Poças
Son
Vasco Pimentel
Musique
Mariana Ricardo,
Bruno Lourenço
(bassiste)
Montage
Telmo Churro,
Miguel Gomes

Avec
Sónia Bandeira,
Fábio Oliveira,
Joaquim Carvalho,
Andreia Santos,
Armando Nunes,
Manuel Soares,
Emmanuelle Fèvre,
Diogo Encarnação

Production
O Som E A Furia,
Shellac Sud
Distribution
Shellac

EL CIELO, LA TIERRA Y LA LLUVIA

Le Ciel, la Terre et la Pluie / The sky, the earth and the rain

José Luis Torres Leiva

CI première française / premier film
french premiere / first film

CHILI
FRANCE
ALLEMAGNE
2008
Couleur
35 mm
110'
Version originale
Espagnol
Sous-titres
Anglais, français
Image
Inti Briones
Son
Ernesto Trujillo,
Roberto Espinoza
Montage
Ilan Stehberg, José
Luis Torres Leiva

Avec
Julieta Figueroa,
Angelica Riquelme,
Mariana Muñoz,
Pablo Krögh,
Francisco Ossa,
Norma Ortiz

Production
Jirafa Films,
Charivari Films,
Rommel Films
Distribution
Jirafa Films

Ouvrières sortant de l'Usine, film bref de Jose Luis Torres Leiva, avait fait forte impression en 2006 au FID. Quelques femmes y passaient de la fabrique à la plage, en égrenant sur ce lent chemin des démarches, des grâces, des douleurs tues et des songeries. Son premier long-métrage de fiction prolonge cette manière initiale, à la fois austère et sensible. Au-delà du quatuor de personnages (Ana, Veronica, Marta et Toro), au-delà de ce qu'un scénario en pointillé laisse deviner d'un récit qui fait de la solitude et de ses échappées éperdues son horizon, l'ambition du réalisateur est de laisser libre cours à une traversée. Son souhait, selon ses mots, est « d'inviter à une dérive : mentale, virtuelle, à pied, en voiture, à bord de ferry. » Matériologie plus que cosmogonie, c'est ce qu'il faut entendre résonner dans le titre. Car ce sont bien les éléments qui imposent la construction des plans, eux encore qui dictent les déplacements des travellings. Comme si les personnages et leurs actions n'étaient là que le temps de se fondre dans un paysage qui s'étend au fur et à mesure à la taille d'un pays imaginaire, celui des émotions. (JPR)

Ouvrières sortant de l'Usine (Women workers leaving the factory), a short film by Jose Luis Torres Leiva, made a lasting impression on the FID in 2006. A handful of women go from the factory to the beach, musing on their slow journey about plans, gifts, concealed pain and daydreams. His first feature-length fiction film continues in the same austere and sensitive vain. Aside from the four characters (Ana, Veronica, Marta and Toro), and a scenario that hints at a narrative within a framework consisting of solitude and these frantic escapees, the aim of the director is let the journey run its own course. His wish in his own words is "to invite you to drift, mentally, virtually, on foot, by car, on board a ferry." Material surroundings rather than cosmogony, is what we should deduce from the title, for it is in actual fact the elements that impose the construction of the shots, that dictate the movement of the dolly. It is as if the characters and their actions are only there long enough to melt into a landscape which gradually extends to encompass an imaginary country, that of the emotions. (JPR)

Filmographie

INTERMEDIO, 2008 ; TRANCES, 2008 ; EL CIELO, LA TIERRA Y LA LLUVIA, 2008 ; EL TIEMPO QUE SE QUEDA, 2007 ; OBRERAS SALIENDO DE LA FÁBRICA, 2005 ; LOS OJOS ABIERTOS, 2004 ; NINGÚN LUGAR EN NINGUNA PARTE, 2004 ; NO TENGO NADA QUE DECIR, 2003 ; CONFESIONES DE UN CABALLO SUICIDA, 2002.

HER SUMMER

Sun-Hee Ahn

première internationale / premier film
international premiere / first film

CI

Une jeune coréenne entreprend de filmer sa grand-mère. Projet balisé et souvent ressassé. Ici, pourtant, nous sommes loin des figures attendues de ce type d'exercice périlleux. Exit les témoignages sur des événements appartenant à un passé plus ou moins lointain, aucun récit de famille ni de leçons de vie. On échappe aussi au portrait psychologique, au profit d'une captation charnelle des vibrations d'un être. Voilà cette femme âgée accompagnée un été durant dans son quotidien par une caméra au plus près, attentive à ses gestes mais aussi aux moindres sensations de toute matière, la peau, la matière des tissus, dans le huis clos d'un appartement toujours baigné de lumière.
Des gestes simples et leur évidence : couper un morceau de viande, coudre, se prodiguer des soins, préparer un rituel aux ancêtres. Un corps se donne par fragments, par blocs de sensation. Les quelques rares paroles en voix off de la cinéaste sont engagées dans un dialogue à distance et la musique européenne aux tonalités romantiques rythme les journées de la vieille femme. Une matérialité légère et lumineuse du corps, filmé à l'égal des autres substances. Plus que la description des objets, un hymne à la sensualité tactile, appelant à un avant des mots, s'attachant à restituer des sensations semblant surgies de notre mémoire la plus enfouie. (NF)

A young Korean girl embarks upon filming her grandmother. A defined and often rehearsed project. Here, however, we are far from the expected figures of this type of perilous exercise. Exit the witnesses of events belonging to a more or less distant past, no family narrative or lessons in life. We also escape a psychological portrait, to the advantage of a carnal captation of the resonances of a being. Here this elderly woman is accompanied throughout her daily life one summer by a nearby camera, attentive to her gestures but also to the smallest sensation of all matter, skin, fabric material, behind the closed doors of an apartment always bathed in light.
Simple gestures and their obviousness: to cut a piece of meat, to sew, to lavish care upon oneself, to prepare a ritual to ancestors. A body gives itself by fragments, by blocks of sensation. The few rare words in the film-makers voice-over are engaged in a dialogue at a distance and the romantic European music gives rhythm to the days of the old lady. A light and luminous materiality of the body, filmed just like other substances. More than the description of the objects, a hymn of tactile sensuality, calling to one before words, looking to restore sensations which seem to be looming up from our most buried memory. (NF)

CORÉE DU SUD
2007
Couleur
Mini DV
47'
Version originale
Coréen
Sous-titres
Anglais
Son
Ji-hee Kim,
Seung-seok Oh
Montage
Sun-hee Ahn

Avec
Moon-ja Lee

Production
Sun-hee Ahn

HUNTERS SINCE THE BEGINNING OF TIME

Carlos Casas

CI première européenne / prix des médiathèques
european premiere / media library prize

RUSSIE
ESPAGNE
ITALIE
SUISSE
2008
Couleur
DV cam
87'
Version originale
Russe, chukchi
Sous-titres
Anglais
Image
Carlos Casas
Son
Sebastian Escofet
Montage
Felipe Guerrero

Avec
Edward Rypkirghin
Vladimir Piny
Anton Rypkirghin

Production
Fabrica, RTSI
Distribution
Carlos Casas

Filmographie
SOLITUDE AT THE END OF THE WORLD, 2005
ARAL: FISHING IN AN INVISIBLE SEA, 2004
ROCINHA: DAYLIGHT OF A FAVELA, 2003
AFTERWORDS, 2000

Sur la côte de la mer de Bering vit une communauté de chasseurs de baleine. Peu nombreux, pratiquant leur art à l'ancienne dans des conditions d'extrême rigueur, on les croirait rescapés d'une autre ère. C'est cela qu'a choisi de filmer Carlos Casas dans ce dernier volet d'une trilogie dédiée aux confins de la planète (*Aral*, 2004 ; *Solitude at the end of the World*, 2005). Moins une simple curiosité ethnologique que la survivance de tout un monde, archaïque, oublié. Si le film est fidèle à l'alternance de l'hiver et de l'été, s'il suit les chasseurs dans la chaîne de leur alimentation, du poisson au phoque, jusqu'à la baleine, bref, s'il respecte avec scrupule le programme d'observation scientifique, ce qui guide ici le regard, et l'anime, est tout autre. La beauté des éléments, leur caractère fantastique, renforcé par l'économie des gestes humains prisonniers d'une attente qui paraît éternelle, tout ceci fait se réveiller notre mémoire assoupie pour la plonger, encore engourdie, dans l'immémorial.
Rien d'intime, malgré l'équipe de tournage réduite à l'essentiel, c'est la splendeur d'une vaste énigme qui resplendit ici : se tenir debout, sur terre, à scruter la confrérie animale. (JPR)

On the coast of the Bering Sea lives a small community of whale hunters. They practise the ancient art of whaling in arduous conditions, like survivors of a lost age. These are the people that Carlos Casas has chosen to film in the last episode of his trilogy dedicated to the ends of the earth (*Aral*, 2004s; *Solitude at the end of the World*, 2005). This is not simply an ethnological curiosity, but the survival of an entire way of life, archaic and forgotten. Although the film is faithful to the passage of winter and summer, following the hunters along the food chain, from fishes to seals through to the whales; in short, although it scrupulously respects the scientific observation programme, what guides and excites the viewer here is something quite different. The beauty of the elements, their awe-inspiring character, supported by the economy of human involvement, as they are held prisoner by this seemingly eternal waiting game, all of which revives our memory, poised ready to dive into the immemorial.
There is no intimacy, despite the team on the shoot which is kept to an absolute minimum, it is the splendour of the vast enigma which shines through here: standing fast, on earth, observing our brothers in the animal world. (JPR)

IRAQI SHORT FILMS

Mauro Andrizzi

première mondiale
world premiere

CI

De la situation en Iraq on sait au moins ceci : d'un côté, les troupes américaines et leurs alliés, en armée constituée ; de l'autre, un nombre estimé à 140 bandes armées de milices iraquiennes mènent la résistance contre l'occupant. En dehors des rares images officielles, chacun des camps produit une importante quantité de vidéos de fabrique rudimentaire destinées à circuler sur le net ou à l'intérieur de circuits plus choisis. Propagande méthodique et ciblée ou défouloir débridé, ces images relatent à leur façon, implacable, myope et grossière, le conflit. Comme en un écho lointain du *Redacted* de De Palma, Mauro Andrizzi a collecté pendant quatre mois de telles séquences. On y trouve des clips chantés, des moments de guet à attendre l'explosion escomptée, des instructions de pose de bombe, des revues d'arme, du gymkhana de 4X4 dans Bagdad, etc. Le quotidien guerrier saisi dans la brutalité sèche d'un viseur transformé en objectif, sans la respiration jamais d'aucun contrechamp. Là réside le caractère éprouvant de l'expérience, qui épargne d'adjoindre un quelconque macabre. Car c'est le montage de ces sinistres moments de théâtre qui nous est proposé, avec pour seul commentaire quelques citations de T.E. Lawrence à Dick Cheney, en passant par Mark Twain. Dialogue étrange entre ces scènes juxtaposées, dialogue aveuglant, d'où transpire néanmoins en continu la violence et celle, spécifique, de ses imaginaires nationaux. (JPR)

If there's one thing we know about the situation in Iraq it is this: on one side there are the American troops and their allies in an organised army; on the other, there are a number of armed Iraqi militia gangs, estimated at 140, who are resisting the occupation. Apart from the rare official images, both camps make a huge number of crudely produced videos designed to be distributed on the net or in carefully selected circles. Methodological, well-targeted propaganda or unbridled outbursts, these images, in their own myopic, implacable, rough way, relate the conflict. Like a distant echo of de Palma*'s Redacted*, Mauro Andrizzi collected such sequences over a period of four months. There are singing videos, moments when soldiers wait for an explosion to go off, instructions for planting a bomb, weapons inspections, 4x4 rallies in Baghdad, etc. The daily life of a warrior captured in the harsh brutality of a visor made into a lense, without the relief of a counter shot. Herein lays the nature of this affecting experiment which avoids overexposing the macabre. For this is a montage of sinister moments in the theatre of war, the only commentary a few quotations from T.E.Lawrence to Dick Cheney, via Mark Twain. Strange dialogue between these juxtaposed scenes, blinding dialogue, which nonetheless constantly heaves with this violence, a violence specific to these nations' imaginations. (JPR)

ARGENTINE
2008
Couleur
& Noir et blanc
archives
93'
Version originale
Anglais, arabe
Sous-titres
Anglais
Montage
Mauro Andrizzi,
Francisco J.
Vazquez Murillo

Production
MONO FILMS

Filmographie
MONO, 2007
COLOR AND PIXEL,
2006

JUIZO
Behave

Maria Ramos

CI première française / prix des médiathèques
french premiere / media library prize

BRÉSIL
2007
Couleur
HD
90'
Version originale
Brésilien
Sous-titres
Anglais
Image
Guy Gonçalves
Son
Pedro Sá Earp, José Moreau Louzeiro
Montage
Maria Ramos, Joana Collier

Avec
Allessandro Jardim, Daniele Almeida, Guilherme de Carvalho, Isabela Cristina Duraes, Karina Lopes, Marco Aurélio Sant'ana, Wilson Dos Santos, Ighor Dos Santos Villela, Maicon Da Silva Singh

Production
Diler & Associados
Distribution
Umedia

Au Brésil, une loi protège de toute prise d'image les mineurs inculpés. C'est pourtant le procès et l'incarcération de tels jeunes gens qu'a décidé de suivre Maria Ramos, dont le film précédent, *Justiça*, enquêtait déjà entre les mêmes murs. Rencontres devant les juges, longs échanges, mutisme buté des uns, palabres des autres, drames affleurant au détour de quelque aveu, détresse, ruses de belle mauvaise foi, humour aussi. En bref, le fameux théâtre de l'exercice juridique mais à l'emphase atténuée, ou augmentée, selon les cas, par l'ancrage dans ce substitut de rhétorique familiale que souhaite être la justice pour enfants. On suit aussi les délinquants en prison, dans les cellules, et dehors enfin. Comment la cinéaste s'y est-elle pris pour montrer toutes ces étapes, sans déroger au cadre légal ? Contrainte de couper court au voyeurisme que risque d'entraîner toute restitution authentique, la cinéaste a choisi de remplacer les jeunes inculpés par des adolescents de même âge, leurs frères d'âme, innocents cette fois, et donc disponibles à l'image. Une dialectique subtile s'installe qui entraîne des questions en cascade : l'image d'un visage innocent trahit-elle la culpabilité d'un autre visage ? L'en protège-t-elle au contraire ? Y a-t-il une communauté des gestes et des mots ? Qu'est-ce qu'une détermination sociale ? À qui appartient son propre corps ? (JPR)

In Brasil, there is a law against taking any images of convicted minors. However, it is the trials and imprisonment of just such young people that Maria Ramos chooses to document, following on from her last film, *Justica,* which was shot behind these same prison walls. Audiences with the judges, long exchanges, stubborn silence in one camp, endless wrangling in the other, dramas arising in the course of the slightest confession, distress, cunning ruses in good bad faith, humour too. All in all, the notorious drama of the legal process with the emphasis on dampening down or geeing it up, depending on the case, through the leverage of this substitute for family rhetoric which the justice system attempts to embody for children. We also follow the delinquents to prison, in their cells and when they are finally on the outside. How did she manage to film all these stages, staying within the legal framework? Forced to stop short of voyeurism which might entail authentic reconstruction she chose to replace the young offenders with teenagers of the same age, their soul brothers, innocent, and therefore, filmable. A subtle dialectic ensues which begs a whole cascade of questions: Does the image of an innocent face betray the guilt of another? Or does it protect it? Is there a community of words and gestures? What is social determination? Who does your own body belong to? (JPR)

Filmographie

JUSTIÇA, 2004 ; RIO, UM DIA EM AGOSTO, 2002 ; DESI, 2000 ; THE SECRET OF THE VIBRATO, 1999 ; BUTTERFLIES IN YOUR STOMACH, 1998 ; TWO TIMES AT HOME, 1996 ; BRASÍLIA, UM DIA EM FEVEREIRO, 1995 ; BOY E ALEID, 1994 ; "EU ACHO QUE EU QUERO DIZER É…", 1993

KHIAM 2000-2007

Joana Hadjithomas & Khalil Joreige

première mondiale / prix des médiathèques
world premiere / media library prize

CI

En 1999, le sud du Liban est encore occupé. S'y trouve un camp de détention, Khiam, de sinistre réputation, dont n'existe aucune image. C'est à cette date que Joana Hadjithomas et Khalil Joreige décident de rencontrer six prisonniers récemment libérés. Ceux-ci font le récit de leur expérience de détention et témoignent du rapport qu'ils ont développé chacun, activité de résistance et de survie, avec une pratique artistique. Les questions portent indirectement sur les modes de représentation. Comment raconter une incarcération, ses humiliations, ses douleurs : toute cette part infigurable de la violence carcérale ? Comment donner forme à son échappatoire ? Libéré en mai 2000, le camp est transformé en musée, puis, lors de la guerre de Juillet 2006, entièrement détruit sous les bombardements. Il est envisagé aujourd'hui de le reconstruire à l'identique. Huit ans après le premier tournage, les cinéastes retrouvent les six détenus. Ils évoquent cette fois avec eux la libération, puis la destruction du camp, et enfin sa reconstitution. La mémoire, l'Histoire, la commémoration et le pouvoir de l'image, tels sont les clefs de ce film en deux volets. (JPR)

In 1999, the south of Lebanon is still occupied. Khiam, a detention camp with a sinister reputation, can be found there, of which no picture exists. It is at this date that Joana Hadjithomas and Khalil Joreige decide to meet six recently liberated prisoners. They together make the account of their detention experience and testify to the report that each of them developed, a resistance and survival activity, with an artistic observance. The questions indirectly focus on the forms of representation. How to recount an imprisonment, one's humiliations, one's distress: all this unimaginable part of prison violence? How to give shape to one's evasion? Liberated in May 2000, the camp is transformed into a museum, then, at the time of the July 2006 war, entirely destroyed during the bombing. Today it is envisaged to rebuild it identically. Eight years after the first filming, the film-makers meet up again with the prisoners. This time they evoke with them the liberation. then the destruction of the camp, and finally its reconstruction. The memory, the History, the commemoration and the power of the picture, such are the keys of this film in two facets. (JPR)

LIBAN
2007
Couleur
Mini DV
104'
Version originale
Arabe
Sous-titres
Français
Image, son
Khalil Joreige &
Joana Hadjithomas
Montage
Michele Tyan, Tina
Baz Legal

Avec
Rajaé Abou
Hamain, Kifah Afifé,
Sonia Baydoun,
Soha Bechara, Affif
Hamoud, Neeman
Nasrallah

Production
Abbout production
Distribution
Abbout production

Filmographie
JE VEUX VOIR,
LM, 2008
OPEN THE DOOR,
CM, 2007
A PERFECT DAY,
LM, 2005
CENDRES, CM, 2003
LE FILM PERDU,
DOC, 2003
KHIAM, DOC, 2000
AUTOUR DE
LA MAISON ROSE,
LM, 1999

LE TEMPS QUI RESTE (ÉTUDES MUSICALES)

Manon de Boer

CI première mondiale / prix des médiathèques
world premiere / media library prize

BELGIQUE
2008
Couleur &
Noir et blanc
35mm/DVcam
23'
Version originale
Sans dialogues
Image
Sebastien Koeppel
Son
Aline Blondiau
Montage
Stempel sprl

Avec
Jean-Luc Fafchamps, Laurent Blondiau, George van Dam, Emmanuel Louis, Jan Rzewski

Production
Auguste Orts
Distribution
Auguste Orts

Filmographie
VILLES SAISIES / GEWONNEN STEDEN, 2007
PRESTO, PERFECT SOUND, 2006
RESONATING SURFACES, 2005
SYLVIA KRISTEL-PARIS, 2003
THIRTEEN ELUSIVE MOMENTS OUT OF ONE SECOND, 2001
ROBERT, 1996
LAURIEN, 1996

Manon de Boer poursuit l'exploration entre musique et cinéma engagée dans *Presto-Perfect sound* (2006). Cette nouvelle proposition déplace à nouveau le jeu d'écart et de proximité entre le vu et l'entendu. *Le temps qui reste (études musicales)* nous offre deux traductions cinématographiques, tels deux mouvements ou deux « études » sur l'expérience de l'écoute.
1. La reprise en deux temps du fameux *4'33''* de 1952 de John Cage, partition qui fixe le temps de l'absence de toute note : 4'33" de silence. L'enjeu pour Cage, on s'en souvient, était moins de revendiquer la puissance nihiliste du zéro musique, et la faillite de tout hymne, que d'ouvrir les oreilles au concert du réel, dans la salle, et ce qu'on pouvait en perçoir hors de ses murs. Manon de Boer, en deux temps et en deux plans, le premier fixe, le second en travelling, laisse se déployer deux formes et deux lieux du silence. On y passe du dedans au dehors, de l'interprète aux auditeurs, tous aussi immobiles, tous aussi attentifs, s'arrêtant pour finir sur un ciel traversé de cables à la ressemblance d'une partition vierge tracée dans l'azur.
2. *Coming together* et *Attica* s'appuient sur une autre figure, le travelling circulaire. Avec ces deux œuvres du compositeur Frederic Rzewski (la seconde évocant les émeutes de 1971 dans la prison d'Attica), il s'agit de renverser face et dos. De rassembler la promesse du lendemain et les souvenirs infernaux dans un cercle qui, s'il n'est pas vicieux, pourrait esquisser la possibilité d'une communauté inédite.
Attentives à la durée du déroulement des œuvres autant qu'au temps historique, ces « études » nouent les paradoxes entre esthétique et histoire, comme l'évoque le titre, emprunté à l'essai du philosophe italien Giorgio Agamben. (NF)

Manon de Boer pursues the exploration between music and cinema introduced in Presto-Perfect sound (2006). This new proposition again moves the game of distance and proximity between sight and what is heard. *Le temps qui reste (etudes musicales)* offers us two cinematographic translations, like two movements or two 'studies' on the experience of listening.
The reprise in two beats of the famous 4'33'' of 1952 by John Cage, score which fixes the time of the absence of any note: 4'33'' of silence. The stake for Cage, one remembers, was less to claim the nihilist power of zero music, and the failure of all hymn, than to open the ears to the concert of the real, in the hall, and what one was able to perceive beyond its walls. Manon de Boer, in two beats and two shots, the first fixed, the second 'travelling,' allows two forms and two places of silence to spread out. One passes from within to outside, from the interpreter to the listeners, also all immobile, all also attentive, stopping to finish on a sky crossed with cables resembling a virgin stave traced in the blue sky.
Coming together and *Attica* rely on another diagram, the circular 'travelling.' With these two works by the composer Frederic Rzewski (the second evoking the riots of 1971 in the prison at Attica), it is a question of turning over face and back. To put together tomorrow's promise and the infernal memories in a circle which, if it isn't vicious, could sketch the possibility of a new community. Attentive to the length of the unfolding of the works as much as to the historical time, these 'studies' form paradoxes between aesthetic and history, as the title evokes, borrowed from the Italian philosopher Giorgio Agamben's essay. (NF)

MUST READ AFTER MY DEATH

Morgan Dews

première française / premier film
french premiere / first film

CI

Qu'est-ce qu'une famille ? Question abyssale. Qu'est-ce qu'une famille d'américains de classe moyenne dans les années cinquante ? Abyme certes circonscris, mais pas moins redoublé. Admettons qu'une telle famille, profitant de l'aubaine des technologies de mémorisation à disposition, film super 8, appareil d'enregistrement audio, décide de mener l'enquête. Sur elle-même. Résultat ? Des heures de bande-son, d'un côté ; des heures de pellicules colorées, de l'autre. Résultat ? Des voix + des corps qui bougent + des arbres dans le vent. Leur vague balancement rythme les confessions, les secrets amoureux, les scènes de crise, les hurlements du fils révolté, les leçons des psychiatres, les sanglots d'une mère désespérée par le monde, son mari, sa progéniture, elle-même. Le bilan est connu d'avance, c'est l'affolement, en grand : c'est la folie. Mais le plus délirant, à coup sûr, est moins dans ce que sons et images révèlent sans cesse de toujours plus dévasté, que cet étrange engouement pour l'auto-archivage. Schizophrénie de la préservation, préservation de l'effondrement. Voilà donc sur bien des années, un document rare : une chronique familiale auscultée de l'intérieur de sa tristesse, qui parle et se tend le micro, qui se meut et tient la caméra en miroir. Cinéma familial, où est ton dehors ? (JPR)

What is a family? An abyssal question. What really is an American middle-class family in the fifties? A defined abyss of course, but no less redoubled. Let's admit that such a family, benefiting from the advent of recording technology at their disposal, film super 8, audio recording equipment, decide to lead the survey. On itself. The result? Hours of soundtrack, on one side; hours of colour film on the other. The result? Voices + bodies moving + trees in the wind. Their vague balance rhythms the confessions, the love secrets, the crisis scenes, the roaring scenes from the rebellious son, the psychiatric lessons, the sobbing of the mother despaired by the world, her husband, her offspring, herself. The result is known in advance, it is panic, in large: it is madness. But the most extraordinary, definitely, is less in that what sounds and images reveal is continually more devastated, than this strange infatuation with auto-archiving. Schizophrenia for preservation, preservation of the collapse. There it is then over a good many years, a rare document: a family chronicle sounded from the interior of its sadness, which speaks and holds the microphone to itself, which moves and holds the camera to the mirror. Family cinema, where is your outside? (JPR)

USA
ESPAGNE
2007
Couleur
16 mm
73'
Version originale
Anglais
Sous-titres
Anglais
Image
Allis and Charley
Son
Morgan Dews,
Brett Graves
Musique
Albrecht Kunze
Montage
Morgan Dews

Production
Morgan Dews,
Frame Zero

NOS LIEUX INTERDITS
Our Forbidden Places

Leila Kilani

CI première mondiale / prix des médiathèques
world premiere / media library prize

MAROC
FRANCE
2008
Couleur
DV Cam
102'
Version originale
Arabe
Sous-titres
Français, anglais
Image
Eric Devin,
Benoît Chamaillard
Son
Leila Kilani
Montage
Leila Kilani,
Tina Baz

Production
CDP, Ina, Socco
Chico

Filmographie
ZAD MOULTAKA, PASSAGES, 2002
TANGER, LE RÊVE DES BRÛLEURS, 2002

En 2004, le Roi du Maroc met en place une Commission pour l'Equité de la Réconciliation destinée à enquêter sur la violence d'Etat durant les « années de plomb. » Le film accompagne durant trois années quatre familles dans leur quête d'élucidation. Chacun est mis face à cet impératif soudain : faire remonter les souvenirs, dire ce qui a été muré dans le silence, comprendre les énigmes, saisir le destin des aînés, leur engagement, le sien propre. Faire le deuil des disparus, faire le deuil aussi de sa propre existence ruinée. L'expérience n'épargne aucune douleur, car chaque secret dévoilé ouvre sur un autre, et dans cette chute en cascade, c'est la famille et ses liens, ses légendes provisoires et ses conforts, qui menace de s'effondrer. La possibilité de la parole ne signifie pas sa fluidité, et c'est le cheminement douloureux d'une réappropriation d'un langage enfoui auquel on assiste. Du politique au domestique, entrelacés par force alors, aujourd'hui dénoués sur la place publique, le film montre des destinées dont nulle n'est sauve de l'héritage de l'Histoire. (JPR)

In 2004, the King of Morocco set up a Commission for Reconciliation Equity destined to investigate State violence during the 'years of lead.' Over three years the film accompanies four families in their quest for elucidation. Everyone faces up to this imperative all of a sudden: to make memories come back, to say what has been walled in silence, to understand the enigmas, to seize the destiny of the eldest, their promise, one's own. To mourn those who have disappeared, to also mourn one's own ruined existence. The experience spares no pain, for each secret uncovered reveals another, and in this chain of losses, it is the family and its ties, its temporary legends and its comforts, which risk collapse. The possibility of speech doesn't signify its fluidity, and it is the painful progress of a re-appropriation of a buried language that one is helping with. From politic to domestic, intertwined by strength then, resolved today at the public square, the film shows fates none of which is unharmed from the inheritance of History. (JPR)

OPTICAL VACUUM

Dariusz Kowalski

première internationale / premier film
international premiere / first film

CI

Nous sommes regardés. Constat presque trop aisé, les webcams, ouvertement ou implicitement vouées à la videosurveillance, sont désormais omniprésentes. Quel regard, en retour, poser sur de telles images ? Produites, comment les diffuser ? Quel œil supposent-elles ?
Après deux films très brefs exclusivement nourris de ce type de prises anonymes, *Luukkaankangas-Updated, revisited* (2004), qui rassemblait des vues de routes finlandaises, puis *Elements* (2005), focalisé sur les paysages d'Alaska, Dariusz Kowalski (Krzeczek) élargit la donne. Il déplace son entreprise d'analyse, de désamorçage, en direction d'un réenchantement de ce non-regard. *Optical vacuum* articule et superpose trois niveaux. D'abord, dit *off* par son auteur, le journal d'un peintre dénommé Stephen Mathewson, méditation ruminante à teneur autobiographique, entrecoupée de réflexions sur l'image. Ensuite, à l'image, des vues impersonnelles provenant de webcams du monde industrialisé, de l'Estonie au Japon, qui passe indifféremment d'une laverie automatique à un parc public, d'un bureau désert à une plage de sable fin, d'un hôtel à une usine. Enfin, l'univers sonore électronique de Stefan Németh conçu pour l'occasion. Saisies sur le site internet d'accès libre *opentopia,* les images fixes sont assemblées en plans qui sont à leur tour montés selon un mode qui mime la proximité avec le cinéma narratif. Alternant les distances, les lieux et les scènes, Kowalski fait lentement surgir une dramaturgie maladive. Espaces publics et lieux semi privés y dessinent une géographie mondialisée de non-lieux. Paradoxes d'un non-tournage et d'un voyage immobile, les enjeux sont autant la surveillance que les contours de notre monde, sa mémoire ou sa disparition.(NF)

We are being watched. Report almost too easy, webcams, overtly or implicitly dedicated to video surveillance, are from now on omnipresent. What look, in return, to pose on such images? Produced, how do we broadcast them? What eye do they assume?
After two shorts films exclusively nurtured from this type of impersonal recording, *Luukkaankangas-Updated, revisited* (2004), which collected shots of Finnish roads, then *Elements* (2005), focussed on Alaskan landscapes, Dariusz Kowalski (Krzeczek) widens the view. He moves his analysis project, of diffusing, in the direction of a re-enchantment of this non-regard. *Optical Vacuum* articulates and superimposes three levels. First of all, called '*off*' by its author – the diary of a painter named Stephen Mathewson, autobiographical style meditational pondering, interspersed with thoughts about the image. Next, on screen, impersonal views coming from webcams in the industrialised world, from Estonia to Japan, which pass indifferently from a launderette to a public park, from a deserted office to a fine sandy beach, from a hotel to a factory. Finally, the resonant electric universe composed by Stefan Németh for the occasion. Captured on the free access internet site *opentopia,* the fixed images are assembled in shots which are in turn put together according to a fashion which mimes the proximity with narrative cinema. Alternating the distances, the places and the scenes, Kowalski slowly makes a compulsive dramatic art loom up. Public and semi-private places draw a worldwide landscape of non-places. The paradoxes of non- filming and of an immobile journey, the stakes are as much the surveillance as the outlines of our world, its memory or its disappearance. (NF)

AUTRICHE
2008
Couleur
& Noir et blanc
Images web
55'
Version originale
Anglais
Sous-titres
Anglais
Son
Stefan Németh
Montage
Dariusz Kowalski

Avec
Stephen Mathewson
(voix)

Production
Medienwerkstatt
Wien
Distribution
Sixpackfilm

Filmographie
INTERSTATE, 2006
ELEMENTS, 2005
LUUKKAANKANGAS – UPDATED REVISITED, 2004
ORTEM, 2004

POSSIBLE LOVERS

Raya Martin

CI première européenne
european premiere

PHILIPPINES
2008
Couleur &
Noir et blanc
Mini DV
95'
Version originale
Anglais
Image
Albert Banzon
Son
Teresa Barrozo
Montage
Lawrence S. Ang

Avec
JK Anicoche,
Abner Delina

Production
Arleen Cuevas,

Filmographie
NOW SHOWING, 2008
AUTOHYSTORIA, 2007
SHORT FILM ABOUT THE INDIO NACIONAL, 2006
THE ISLAND AT THE END OF THE WORLD, 2005

Après *A short story about Indio Nacional* présenté au FID en 2006, *Autohystoria* était salué par le jury en 2007. Ce dernier film évoquait, en la replaçant de nos jours, un épisode de l'histoire de la lutte pour l'indépendance philippine. Avec *Possible Lovers*, Raya Martin en propose, sinon une suite explicite, au moins un écho évident. S'y retrouvent le couple des jeunes protagonistes, la passion de l'aube, le mutisme des personnages partagé avec celui du cinéma des origines. Si *Autohystoria* faisait déjà preuve de grand dépouillement, favorisant le plan séquence qui accentuait un découpage minimaliste, *Possible Lovers* s'engage sur une voie plus radicale encore. L'héritage wharolien manifeste ici ne devrait cependant pas aveugler. La frontalité audacieuse n'est au service d'aucun monolithisme, ce sont au contraire dans d'infinis détails, notamment sonores et lumineux, soudain à disposition, que se joue cette fin de partie.
Reste l'invite proposée par le titre. Qui sont ces amants potentiels ? Les deux figures immobiles assises sur le canapé ? L'image et le son ? Hier (le haut de forme est-il un accoutrement de bal masqué ou le chapeau d'un revenant ?) et aujourd'hui ? Le cinéma muet et celui d'aujourd'hui ? Tout est possible. A vous de voir. (JPR)

Following *A short story about Indio Nacional* presented at FID in 2006, *Autohystoria* was greeted by the 2007 jury. This latter film evoked an episode of the history of the struggle for independence in the Philippines, bringing it forward in time. With *Possible Lovers,* Raya Martin proposes, if not an obvious sequel, at least an obvious echo. There again: the young protagonist, early passion, silent characters in common with the original film. If *Autohystoria* already proved great restraint favouring sequence shot which emphasized a minimal cutting, *Possible Lovers* takes an even more radical route. The obvious Warholian influence shouldn't however blinker our vision. The audacious frontal isn't at the service of any monolithism, these are on the contrary in infinite details, notably sonorous and luminous, suddenly at disposal, that this 'fin de partie' plays.
The invitation remains proposed by the title. Who are these possible lovers? The two immobile figures sitting on the sofa? The image and the sound? Yesterday (the top-hat is maybe a get-up from the masked ball or a ghost's hat?) and today? Silent film and today's cinema? All is possible. For you to see. (JPR)

SIDEWALK

Karl Kels

première internationale
international premiere

CI

Après *Elefanten* (2000), filmé sur cinq années au zoo de Vienne, Karl Kels, cinéaste allemand à l'œuvre exigeante et discrète, amorcée au début des années 80, nous livre avec *Sidewalk* son nouvel opus. Délaissant l'exotisme paradoxal de l'animalité encagée, c'est au commun de l'espace urbain qu'il nous invite cette fois. Un fragment de chaussée pris en surplomb dans une ville quelconque, sans particularités notables. Le protocole rigoureux dont il a posé les bases demeure inchangé : silence de la projection ; caméra fixe ; point de vue unique tel un cadre pictural offert aux changements internes de la composition et aux infinies modifications de lumière enregistrées ici sur pellicule 35mm noir et blanc. Ce plan de vie, ses agitations automobiles et piétonnières, les dessins involontaires que la météorologie ou les nécessités des mouvements du labeur autorisent, Kels en fait d'abord l'enregistrement patient et scrupuleux. Puis, à partir de ce matériel plat, mais surtout amorphe, il construit le montage de son film en une suite de plans obéissant à un rythme métrique, combinant ordre et chaos, mouvement et répétitions.
Ces reprises et variations renvoient aux affinités soulignées entre musique et cinéma, qui lui permettent de renouer avec la fascination primitive des vues Lumière accordant la primeur à la moindre agitation, au moindre éclat de lumière. C'est la tradition des symphonies urbaines qui est ici évoquée, musicalité suggérée comme échappée à la banalité. Mais son orchestration se voit resserrée à l'échelle d'une musique de chambre sur trottoir. (NF)

Following *Elefanten* (2000), begun in the early 80's, filmed at Vienna zoo over five years, Karl Kels, a German film-maker renowned for demanding and moderate films, brings us *Sidewalk* his new composition. Neglecting the paradoxical exoticism of the caged in animal, this time he invites us to the common ground of urban space. A fragment of the road shot from above in an unspecified town with no outstanding characteristics. His basic rigorous protocol remains unchanged: silence; fixed camera; a unique viewpoint such as a pictorial frame with internal compositional changes, and an infinity of light changes recorded with 35mm black and white film. At first Kels records this shot of life patiently and scrupulously: car and pedestrian movements, the unintentional pictures that the weather or the necessary movements of labour allow. Then, from this dull and particularly lifeless material, he edits his film into a series of shots following a metric rhythm, combining order and chaos, movement and repetition.
These reruns and variations reflect the particular relationship between music and cinema, allowing him to renew his interest with the first Lumière brother pictures, which with the slightest movement or the smallest flash of light bring something new. A tradition of urban symphonies is conjured up, music as a break from reality. But his orchestration is reduced to chamber music in the street. (NF)

ALLEMAGNE
2008
Noir et blanc
35 mm
30'
Version originale
Muet
Image, montage
Karl Kels

Production
Karl Kels

Filmographie
PRINCE HOTEL, 1987/2003
ELEFANTEN, 2000
OFEN, 1994
FLUSSPFERDE, 1993
STARE, 1991
NASHOERNER, 1987
SCHLEUSE, 1983
KONDENSSTREIFEN, 1982
HEUBALLEN, 1981

SUITE IN AMORE, ALTO/BASSO/SOTTO

Fabrizio Ferraro

CI première internationale
international premiere

ITALIE
2007
Couleur
Mini DV
68'
Version originale
Italien
Sous-titres
Anglais
Image
Fabrizio Ferraro
Montage
Fabrizio Ferraro,
Uliano Paolozzi
Balestrini

Avec
Marco Teti,
Antonio Sinisi

Production
Gruppo Amatoriale

Filmographie
LE VARIAZIONI DEL SIGNOR QUOD LIBET, 2006
ÉLOGE DE RINOCERONTI, 2005
L'EXPRESSION, 2004

« Le meilleur moyen de se défendre est de ne pas s'assimiler », nous prévient-on d'entrée citant Marc Aurèle. Quelle réponse proposer pour remplir ce programme ? Quel cinéma autre inventer ? Tel est l'objet d'une tétralogie en cours qui ambitionne de reprendre à nouveaux frais l'idée d'un cinéma amateur et militant, corpus collectif initié par *Le variazioni del signor Quodlibet* en 2006, et dont *Suite in amore* est le second volet.
Le film est articulé en trois moments. En amorce, la théorie, c'est *alto*. Longue réflexion sur ce qui est à construire, sur l'idée de gravité et la nécessité de la verticalité, voix *off* sur un seul plan fixe d'échaffaudage ceignant le faîte d'un clocher en restauration. La fiction ensuite, avec *basso* : le mouvement horizontal. Une cavale en road movie du personnage central, figure et emblème du travailleur manuel, qui fuit après une échauffourée avec un contremaître suite à la chute d'un de ses collègues sur un chantier. Enfin, poursuite de cette errance, *sotto*. Il s'agit de poursuivre les lignes d'un horizon scruté et de les lier avec les desseins du personnage. Paysage à construire, donc. Du cœur de la ville jusqu'à la campagne, une suite conçue en blocs de temps et de sensations. Séquences riches des bruits des lieux filmés, rythmés par des fragments musicaux, surgissements aussi brefs qu'inattendus, conduisant, pointe d'un optimisme affiché, vers un univers apaisé.
Relevant du cinéma engagé, cet objet que Fabrizzio Ferraro nomme « document d'action », se veut outil politique voué à refléter une réalité sociale. De la réflexion à l'action, le cinéaste lie dans son parti pris ce qu'annonce le titre : les dimensions spirituelles, les conditions matérielles de la vie et l'idée d'une utopie à venir encore possible. (NF)

We are warned from the outset, quoting Marc Aurèle 'The best way to defend oneself is to not be assimilated.' What answer can be suggested to fill this program? What other cinema can be invented? This is the aim of the tetralogy which is in progress, which is keen to take up with new costs the idea of an amateur and militant cinema, a collective corpus initiated by *Le variazioni del signor Quodlibet* in 2006, followed by *Suite in amore*. The film is set out in three periods. The initial section, the theory: *alto*. A long reflection about what needs to be built, about the theory of gravity and the need for verticality, voice over during a fixed shot of scaffolding surrounding a rooftop bell which is being restored. Followed by fiction, *basso*: horizontal movement. The main character, representing manual labour, is on the run, in road movie style, after a brawl with his foreman following his workmate's fall at the building site. Finally, following this escapade: *sotto*. The horizon needs to be scanned and linked to the character's intentions. Scenery to be constructed then. From the heart of the town to the countryside, a series of chunks of time and sensations. Sequences made rich by the background noise from the places being filmed, in rhythm with pieces of music, sudden appearances as brief as unexpected, driving with a hint of optimism, towards a calm universe.
Coming under engaged cinema, what Fabrizzio Ferraro calls an 'action documentary,' is really a political tool, used to reveal social reality. From reflection to action, the filmmaker links his prejudice into the title: the spiritual dimension, real- life conditions and the idea of a possible future utopia. (NF)

SURFACE

Fanny Zaman

première mondiale / premier film
world premiere / first film

CI

Les images, toujours médusantes, d'une mission de la Nasa sur Mars en 2006 ; un extrait de *Lotte à Weimar* de Thomas Mann ; un témoignage relatant une apparition extra-terrestre quelque part aux confins de la Finlande. Tel est le programme que nous propose l'artiste belge Fanny Zaman dans ce premier film. Un prologue, deux actes distincts à sa suite. Des images de la sonde américaine qui glisse à la surface du sol, puis des protagonistes filmés en plan fixe devant un tableau noir de salle de classe demeurant vierge. Ce sont les espaces choisis par la cinéaste pour explorer les failles et les interstices de nos représentations, de nos croyances.
Par de multiples et discrets glissements, de l'image au carton de texte, du texte à la parole vive qui se le réapprorie et brode autour, *Surface* noue et défait les certitudes du sens au fil de son avancée. Par la réitération, le déplacement, dans un mouvement menant de la parole au corps qui la porte, ajoutant ici un détail, accentuant là une intonation, un regard, le film interroge les surfaces en œuvrant aux franges du langage. Y sourd un doute, y flotte une atmosphère lancinante et énigmatique au fil d'un emboitement de séquences où il apparaît que de la science à l'hallucination la ligne de partage est labile, comme en attestent les dernières images renvoyant à un réel incertain. Qu'est-ce que voir ? Qu'est-ce que savoir ? Quelles sont les puissances du récit ? Mais aussi bien : qu'est-ce qu'une femme, qu'est-ce qu'une planète ? Voilà les questions ambitieuses posées de la pointe des pieds dans cette brève pérégrination dans l'étrange. (NF)

The images, which are always stupefying, of a NASA mission to Mars in 2006; an extract of *Lotte in Weimar* by Thomas Mann; an eye-witness account of an extraterrestrial sighting somewhere in deepest darkest Finland. This is the programme presented by the Belgian artist Fanny Zaman in her first film, comprising a prologue, followed by two separate acts. Images of the American probe which slides across the ground's surface, then the protagonists filmed in a series of stills in front of a classroom blackboard which remains unmarked. These are the spaces chosen by the film-maker to explore the flaws and cracks in our representations and beliefs.
Through manifold, discreet shifts, from the image to the text board, from the text itself, to the spoken word which re-appropriates it and works it around, *Surface* ties and unties the certitudes of meaning as it progresses. Through reiteration, displacement, and movement that goes from the word to the body that utters it, adding a detail here, accentuating an intonation or a look there, the film explores the surfaces at work within the layers of language. Herein lies a doubt, floating in a throbbing, enigmatic atmosphere over the course of the interlocking of the sequences where there seems to be a fine line between science and hallucination; as the closing images attest, reflecting an uncertain reality. What is seeing? What is knowing? What are the forces of narrative? And moreover: What is a woman? What is a planet? These are the ambitious questions posed tentatively in this brief foray into the strange. (NF)

BELGIQUE
2008
Couleur
Mini DV
21'
Version originale
Hollandais
Sous-titres
Anglais
Image, montage
Fanny Zaman
Son
Christophe Albertijn

Avec
Catherine Claeyé,
Ivan Willemijns

Production
Fanny Zaman

THE CONFESSIONS OF ROEE ROSEN

Ha'Viduyim Shel Roee Rosen

Roee Rosen

CI première mondiale
world premiere

ISRAËL
2008
Couleur
Vidéo
60'
Version originale
Hébreu
Sous-titres
Anglais, hébreu
Image
Avner Shahaf,
Asaf Saban
Son
Tatiana Schnitke,
Itay HaLevy
Musique
Nir Auerbuch
Montage
Ben Hagari

Avec
Ekaterina
Navuschtanova,
Francisca Panikar,
Haddy

Production
Roee Rosen

Filmographie
CONFESSIONS
COMING SOON,
I WAS CALLED
KUNEY-LEMEL, 2007
TWO WOMEN AND
A MAN, JOANNA
FÜHRER-HA'SFARI
ON JUSTINE FRANK,
2005
THE ZIONIST
VENTRILOQUIST,
A COMPILATION OF
VIDEO HITS, 2004
DR. CROSS,
A DIALOGUE, 1994

Dans la tradition revendiquée de Saint Augustin et de Jean-Jacques Rousseau, nous sont donc promis les aveux de Roee Rosen, artiste israélien. L'autobiographie, de savantes analyses l'ont confirmé, suppose un pacte avec le destinataire, contrat de confiance tacite qui autorise au confessé de se cacher derrière ses révélations, et d'arborer pour finir toutes sortes de masque. C'est la stratégie choisie ici sans biais, puisqu'au sujet mâle attendu à l'image se substituent successivement face caméra trois femmes. En Rrose Sélavy se travestissait déjà Duchamp. Mais il y a plus ici que l'allusion dadaïste explicite. Ces femmes sont des travailleuses immigrées en Israël, venues chacune de pays différents, elles maîtrisent difficilement l'hébreu et le déchiffrent avec peine sur un prompteur devant elles. Explosé du coup le cadre étroit du confessionnal : ce que leurs paroles, leurs chorégraphies minimales aussi, révèlent, dépasse la seule intimité et ses pauvres petits secrets. Trio piégé, trio maladroit, qui s'expose à la place de R.R., qui ventriloque lui-même des délires bien trop vastes pour n'être pas partagés. (JPR)

In the openly continued tradition of Saint Augustin and Jean-Jacques Rousseau, we are therefore promised Israeli artist Roee Rosen's avowal. Autobiography, learned analysis has confirmed, assumes a pact with the person it is addressed to, an understood contract of confidence which paradoxically authorises the person confessing to hiding behind his revelations, and to wear, eventually, all sorts of mask. It is without a twist the chosen strategy here, since three women in succession facing the camera substitute the male subject expected on the screen. Duchamp already cross-dressed as Rrose Sélavy. But here there is more to it than just the explicit allusions to Dadaism. These women are immigrant workers in Israel, each coming from different countries, with a poor understanding of Hebrew which they decipher with difficulty with an autocue machine. Suddenly the restricted frame of the confessional explodes: what their words, their minimal choreographies also, reveal, go beyond the only privacy and its pathetic little secrets. Trapped trio, maladroit trio, which exposes itself in the place of R.R., who, through others, uses ventriloquism himself to voice fantasies, which are much too immense not to be shared. (JPR)

THE GIRL WITH X-RAY EYES

Phillip Warnell

première internationale / premier film / prix des médiathèques
international premiere / first film / media library prize

CI

Natasha Demkina jouit d'une certaine notoriété. Adolescente russe, étudiante en médecine, elle prétend être douée de seconde vue. Elle passe pour être capable de discerner clairement les organes intérieurs. Comme si son regard partageait quelque affinité avec la puissance des rayons X. Philip Warnell, le réalisateur de ce premier film, a décidé en juin 2007 d'aller la rencontrer pour se soumettre, devant témoins, à un examen détaillé et verbalisé de son propre corps. C'est toutefois moins le diagnostic de ce *check up* bien particulier qui l'a attiré dans cette aventure, que l'occasion d'interroger la nature de la vision. Comment, dans un regard, dans l'action qu'est celle du regard, le visible et l'invisible se partagent-ils ? Comment la connaissance s'appuie-t-elle sur l'expérience sensible impartageable ? Etc. : interrogeant, d'un même mouvement, la nature de l'expérience cinématographique. Il n'est pas inutile d'ajouter que la bande son, commandée au compositeur russe Vladimir Nikolaev, est interprétée à l'aide du theremin, fameux instrument dont on joue sans le toucher et dont l'histoire recoupe les mystères de l'espionnage soviétique. (NF)

Natasha Demkina enjoys a certain notoriety. As an adolescent in Russia, studying medicine, she claims she is blessed with second sight. She alleges that she is able to clearly make out people's internal organs. It was as if her vision were like a powerful x-ray. In June 2007, Phillip Warnell, director of this his first film, decided to go and meet her and undergo, before witnesses, a detailed, annotated, commented examination of his own body. It is not least the diagnosis of this particularly peculiar check-up which drew him to go on this adventure, but the opportunity to explore the very nature of vision. How, through a look, or the act of seeing, can the visible and invisible be separated? Where does knowledge reside within the undivided sensitive experiment? Etc.: exploring the nature of cinematographic experiment by the same token. It is interesting to note that the soundtrack, commissioned to the Russian composer Vladimir Nikolaev, is played on the theramin, the famous instrument which is played without touching and which the story splices with the mysteries of Soviet espionage. (NF)

ROYAUME-UNI
2007
Couleur
35 mm
23'
Version originale
Russe
Sous-titres
Anglais
Image
David Raedeker
Son
Phillip Warnell,
Vladimir Nikolaev
Montage
Phillip Warnell,
Owen
Oppenheimer

Avec
Natasha Demkina,
Tatiana Demkina,
Zhenia Sveshinsky,
Alisa Terekhova,
Phillip Warnell

Production
The Arts Council-
England,
Phillip Warnell

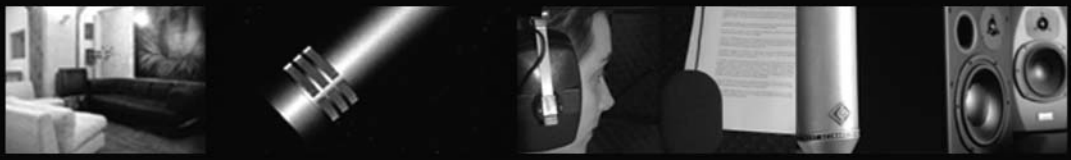
"Le son dans tous ses états"

Postproduction Audio, Habillage Sonore, Voice-Over International

Domino Studio

Solutions Audio

www.dominostudio.fr TEL : 04 91 33 94 58 GSM : 06 23 86 57 03



A deux pas du Vieux Port : 68 rue Sainte, 13001 MARSEILLE

carillon@dominostudio.fr

_Kyrgyzstan_Latvia_Lithuania_Macedonia_Poland_Romania_Russia_Serbia & Montenegro_Slovakia_Slovenia_Tajikistan_Ukraine_Uzbekistan

Albania_Armenia_Austria_Belarus_Bosnia & Herzegovina_Bulgaria_Croatia_Czech Republic_Estonia_Georgia_Germany_Hungary_Kosovo

East Silver 24th–29th October 2008
Central & East European Documentary Film Market

_Who we are

East Silver Doc Market / Czech Republic, Jihlava / October 24–29 / 2008
_the only digital market for East European Docs.
East Silver Caravan
_selection of market highlights travelling to 15 key international festivals and doc.shops.
East Silver TV Focus
_East European docs made to fit for broadcasters' slots.
www.eastsilver.net

Institute of Documentary Film
_promotion, training and networking for East European film professionals.
_IDF runs Ex Oriente Film Workshop, East European Pitching Forum, Documentary Internet...
www.DOCUinter.net

Jihlava IDFF
_the biggest festival of creative documentaries in Central Europe. Thematically crucial films, with high aesthetic qualities – brave and surprising films that belong on cinema screen. Three competitions, retrospective profiles, long after-film discussions.
www.dokument-festival.cz

EAST SILVER
Jihlava International Documentary Film Festival
Institute of documentary film
MEDIA

www.eastsilver.net

East Silver, Skolska 12, 110 01, Prague 1, Czech Republic / Cell: +420 775 060 821, Tel/Fax: +420 224 214 858, Email: office@eastsilver.net

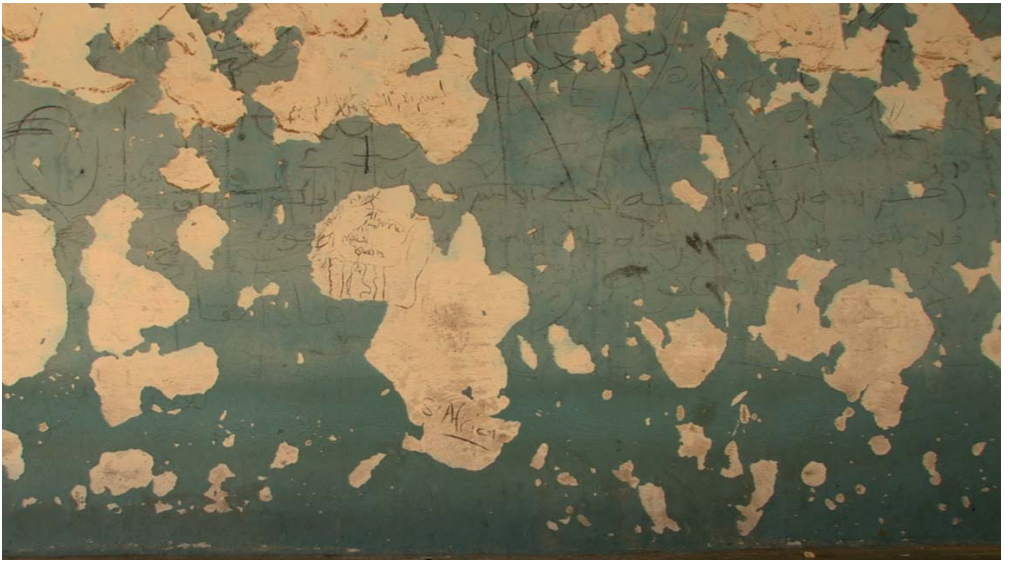
sublimage
sous-titrage et traduction
Partenaire du FID depuis 2002
Virtud 6, ppal. 08012 Barcelona
+34 934 156 736
www.sublimages.com
PHOTO: Julia Montilla | DESSIN: www.obsolet.com.es

El cielo,la tierra y la lluva de José Luis Torres Leiva

The Confessions of Roee Rosen de Roee Rosen

The den de Alain Della Negra et Kaori Kinoshita

Voie d'accès de Nathalie Mansoux



Bab Sebta de Pedro Pinho et Frédéric Lobo

Can you go quickly to the sun de Catherine Dalfin

Au loin des villages de Olivier Zuchuat

D'Arusha à Arusha de Christophe Gargot

Nous n'irons pas à Buti de Arnaud Dommerc
Nos lieux interdits de Leila Kilani

Le temps des amoureuses de Henri-François Imbert

The girl with X-ray eyes de Philip Warnell

Optical vacuum de Dariusz Kowalski

Her summer de Sun-Hee Ahn

Pologne de Caroline Delaporte

Ce cher mois d'août de Miguel Gomes

Commune présence de Michaël Dacheux

A film far beyond a god de Waël Noureddine

Khiam 2000-2007 de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas

Accoster de Olivier Derouseau

Sidewalk de Karl Kels

Suite in amore, alto/basso/sotto de Fabrizio Ferraro

Capitaine, par exemple de Thomas Bauer

Noir-écran de Éric Pellet

Adieu la rue des radiateurs de Vladimir Léon

The face of the woman radiates
while the water bunches up in front of her.

L'heure du berger de Pierre Creton

Surface de Fanny Zaman

Le temps qui reste (études musicales) de Manon de Boer

Hunters since the begininng of time de Carlos Casas

Iraqi short films de Mauro Andrizzi

Juizo de Maria Ramos

Must read after my death de Morgan Dews

Possible lovers de Raya Martin

COMPÉTITON FRANÇAISE
FRENCH COMPETITION
CF

A FILM FAR BEYOND A GOD

Waël Noureddine

CF première mondiale
world premiere

FRANCE
2008
Couleur
35 mm
39'
Version originale
Français
Sous-titres
Anglais
Image
Waël Noureddine
Son
Pouria Houssienpour
Montage
Waël Noureddine
Production
Mandrake films

Distribution
Lowave

Filmographie
LES POSSÉDÉS (EN COURS)
JULY TRIP, 2006
CA SERA BEAU
FROM BEIRUT WITH LOVE, 2005
CHEZ NOUS À BEYROUTH, 2002

Les premiers films de Waël Noureddine ne laissaient aucun doute. Pour lui, le cinéma ne se résume pas à une collecte d'images. Il a plutôt pour mission d'arracher, de saisir, de transmettre l'expérience la plus brûlante, la plus vaste possible. Epreuve physique, expérience intérieure, comme disait Bataille. Plus que des images, des visions : son rapport au cinéma est mystique. Et ce sont en effet des possibles religions et des croyances archaïques, le titre en pointe l'au-delà, que ce dernier film entend revivifier. Quittant le Liban des précédents tournages pour le Yémen, il s'agit, nous prévient-on, de revenir aux sources polythéistes d'avant l'instauration de l'Islam. Aux anciennes divinités arabes célébrées il y a bien longtemps, le film apporte son sacrifice généreux, ininterrompu, de plans, de coupes, de surexpositions, de visages, de vues désertiques. Le très ancien est toujours là, par à-coups, il suffit d'en guetter les épiphanies, de les assembler, pour les mêler avec les dieux d'aujourd'hui : Jim Morrison, le Che, JLG, etc., litanie contemporaine déroulée en *off* par la voix de F.J. Ossang. Projet rimbaldien, on l'aura compris, d'une laïcité gagnée par-delà le déni de foi, soif jamais étanchée d'émerveillement séculaire. (JPR)

Waël Noureddine's first films left no room for doubt; for him the cinema is not merely a collection of images. Its mission is rather to root out and capture the most intense, far-reaching experiences and show them on film. These are physical feats, representing "interior experience" as Bataille would say. More visionary than just images, his relationship to cinema is mystical. And these are, in actual fact, possible religions and archaic beliefs, the title points to the after-life, which his latest film endeavours to bring to life. Leaving Lebanon, where his other films were shot, for the Yemen, he warns us that this represents a return to the origins of polytheism, before the establishment of Islam. A return to the ancient Arab divinities worshipped long, long ago, to whom the film offers a generous sacrifice, uninterrupted by the shots, cuts or overexposure, by faces or views of the desert. The ancient is always there, in fits and starts, it is enough to look out for the epiphanies and assemble them, in order that they merge with the gods of today: Jim Morrison, Che Guevara, Jean-Luc Godard, etc… a contemporary litany recited off by F.J. Ossang's voice. A Rimbaudian project, we would have understood it, through a secularism acquired beyond the denial of faith, a thirst never quenched of secular awe. (JPR)

ACCOSTER

Olivier Derousseau

première mondiale
world premiere
CF

Gris pâle, floue, une mire, c'est le début, l'annonce. D'une guerre ? Non, mais du pas simple. Du divisé. Entre l'avant et l'aujourd'hui. C'est-à-dire, aussi transparent qu'une fenêtre, entre l'aujourd'hui et lui-même. Car dans aujourd'hui, toujours du hier s'obstine, au présent. De ce hier, Olivier Derousseau n'en démord pas. Le prouvent ses films précédents, *Bruit de fond, une place sur la terre* et *Dreyer pour mémoire, exercice documentaire* (sélections FID 2001 et 2005), aux titres éloquents. Il s'agissait de faire toute sa place à une rage contenue, à une colère du juste, il fallait donner des mots aux silencieux. Il s'agissait de tenir tête. C'est toujours le cas, continuité. Mais aujourd'hui, ce hier, Derousseau va le chercher du côté d'un autre grand taiseux, bavard dans ses livres, fier complice des autistes, cartographe des pas perdus, cinéaste dilettante (bouleversant *Le Moindre Geste*), Fernand Deligny. C'est lui, et quelques autres (Georges Binetruy du groupe Medvedkine, Jacques Rancière), qui sont les pourvoyeurs des mots et des images du passé. Ceux du présent, O.D. les confie à une scansion : « Tu vois / il y avait tellement de trucs à dire / qu'on a commencé / par se taire. » Première phrase proférée, programme paradoxe, projet suspensif, prière de révéler, joie à double détente. Que ses « acteurs » soient handicapés (comme déjà dans son *Dreyer*), ou depuis si longtemps embauchés par la peinture, qu'ils articulent scrupuleusement avec le respect de ceux qui savent que la compréhension est un paradis perdu, qu'ils se déplacent si prudemment qu'ils augmentent l'espace de leurs pas, ne change rien. Bien qu'elle soit au centre de la mire, la rive reste loin, ou juste à côté. (JPR)

In the beginning: pale gray, blurry target. It's an announcement. Of a war? No. More complex. Of a division. Between yesterday and today. In other words, as transparent as a window, between today and itself. Because in today, there is always something of yesterday that persists in the present. Olivier Derousseau is sticking to his guns. His previous films prove it: *Bruit de fond, une place sur la terre* and *Dreyer pour mémoire, exercice documentaire* (FID selections in respectively, 2001 and 2005); his titles speak volumes. It was a question of giving way completely to a restrained rage and a righteous anger; words had to be given to the silent. It was a question of keeping head up. It's still the case: continuity. But today, Derousseau is going to look for this yesterday in another great taciturn. His subject is a chatterbox in his books, a proud partner of autistic persons, a cartographer of lost steps, and a dilettante filmmaker (his utmostly moving *Le Moindre Geste*): Fernand Deligny. He and some others (Georges Binetruy of the Medvedkine group, Jacques Rancière) are purveyors of words and images from the past. O.D. confides those in the present to a scanning: *"You see/there were so many things to say/that we began/to be silent."* The first uttered phrase is a paradoxical program, a suspensive project, a request to reveal, and a double-barreled joy. That his "actors" are handicapped (as already in his *Dreyer)* or for a long time hired for a painting, that they pronounce scrupulously–with all the respect of those who know that understanding is a lost paradise–, and that they move so cautiously that they increase the space of their steps, changes nothing. Although it is in the center of the focus, the shore remains far, or just off to the side. (JPR)

FRANCE
2007
Couleur
& Noir et blanc
35 mm
& Super 8
55'
Version originale
Français
Image
Kamel Belaïd,
Catherine Briault
Son
Anne Sabatelli
Musique
Xavier
Vandenberghe
Montage
Sébastien
Descoins

Avec
Hervé Lemeunier
Aurélie Bressy
Rémi Cneude
Bruno Bonnefoy
Anne Sabatelli

Production
Chaya films

Filmographie
DREYER POUR MÉMOIRE_EXERCICE DOCUMENTAIRE, 2004.
VACANCE ; PRÉMISSES, 2002.
BRUIT DE FOND, UNE PLACE SUR LA TERRE, 2001.

ADIEU LA RUE DES RADIATEURS (NINA)

Vladimir Léon

CF première mondiale / prix des médiathèques
world premiere / media libraries prize

FRANCE
2008
Couleur
Vidéo 8, Mini DV
36'
Version originale
Français, russe
Sous-titres
Français
Image
Arnold Pasquier
Vladimir Léon
Pierre Léon
Sébastien Buchmann
Son
Lionel Quantin
Montage
Vladimir Léon

Avec
Mathieu Riboulet
Lionel Quantin
Nina Kotchetkova
Pierre Léon
Raïssa Kotchetkova
Marina Pouchtchinskaïa
Boris Ioffe
Elena Pouchtchinskaïa

Production
Les Films de la Liberté

Filmographie
LE BRAHMANE DU KOMINTERN, 2006
NISSIM DIT MAX, 2004
LOIN DU FRONT, 1998
ATCHA, 1995

Nina était moscovite. Elle a disparu il y a peu. Nina avait des amis. Parmi eux, des français, de longue date, Pierre et Vladimir Léon, l'écrivain Mathieu Riboulet. Les cinéastes ont filmé à Moscou, à Paris, des instants de leurs rencontres, à table, à blaguer, à fabriquer du souvenir. Riboulet, la mort survenue, a composé en prose ce qui s'appelait autrefois un tombeau, *Le Regard de la Source*. Aujourd'hui, c'est ce texte, lu par son auteur, que Vladimir Léon a filmé. En gros plan, l'exercice de la lecture : le visage de l'écrivain, l'atelier de la voix qui suit la lettre. À cet enregistrement scrupuleux se mélangent des plans anciens, *home movies* de la rue des radiateurs du temps où Nina y rayonnait.
Vladimir Léon nous a habitués à sa manière de raconter l'Histoire, celle du communisme notamment. *Nissim dit Max* et *Le Brahmane du Komintern* (sélection FID 2003 et 2006) tissaient l'histoire collective à partir des dérives biographiques de destinées solitaires. Pour lui, l'histoire collective entame son incarnation au singulier. Singularité accrue cette fois, dans l'enclos de l'amitié, même si l'on comprend bien que Nina était un des noms pour dire Moscou.(JPR)

Nina was a Muscovite. She passed away not long ago. Nina had friends. Some of her oldest comrades were French; Pierre and Vladimir Léon, the writer Mathieu Riboulet. The film-makers recorded snippets of their meetings in Moscow and Paris, sitting around a table, telling jokes and creating memories. Following her death, Riboulet, wrote a piece of prose, what used to be called an elegy, *Le Regard de la Source*. Today, it is this text, read by the author, that Vladimir Léon has filmed. In close up, the act of reading: the writer's face, the effort of his voice which follows the inscription. This meticulous recording is blended with old footage; home movies from Radiator Road, when Nina flourished there. Vladimir Léon has accustomed us to his way of recounting history, in particular Communist history. *Nissim dit Max* and *Le Brahamane du Komintern* (selected at FID 2003 and 2006) weaving a collective history from the starting point of the idiosyncrasies in personal biographies and individual destinies. For him, collective history begins with its characterisation in the singular. A particularity heightened this time in the bounds of friendship, even if it is clear that Nina was synonymous with Moscow. (JPR)

CAN YOU GO QUICKLY TO THE SUN

Catherine Dalfin

première mondiale / premier film
world premiere / first film **CF**

Irbene, coin perdu de Lettonie, une de ces villes secrètes de l'époque de l'occupation soviétique. Fiché d'un gigantesque radiotélescope d'espionnage, emblème d'une puissance caduque, ce lieu partage désormais son activité entre un tourisme circonspect et la radioastronomie du soleil dont l'ambition incertaine offre son titre au film.
Observer les mutations de cette société aux confins de l'Europe, capter ses agitations les plus discrètes, tel est ici le projet. Outre les quelques astronomes à l'allure de vieux enfants égarés au milieu de joujoux de fortune, Catherine Dalfin s'est surtout attachée aux femmes qui peuplent une ville moins déserte qu'escompté. Fantômes ou personnages d'un mauvais conte moderne, elles hantent les bois environnants. Leur vie au ralenti est rythmée de gestes élémentaires, expédients que l'on devine au service d'une économie de subsistance : pêche, cueillette, récupération. Laissées pour compte, ces femmes incarnent l'écart entre un monde disparu et la marche d'une économie de marché encore aussi éloignée que le soleil.
La rigueur des plans fixes souligne les entrées et sorties du cadre, les traversées dans la profondeur de l'espace. Et pointe vers un hors champ, ce peuple d'ombres, reste d'une communauté vouée à la disparition. Pari aussi de ne pas traduire les paroles échangées, accentuant le décalage de ce monde à la visibilité fragile, suspendu entre deux temps, deux langues, russe et letton, auxquelles s'ajoutent des bribes comiques de français et d'anglais. (NF)

Irbene, in a hidden corner of Latvia, is one of the closed towns from the Soviet era. Equipped with a gigantic spy radio telescope, emblem of an obsolete power, this place now divides its energies between rare tourism and radio astronomy of the sun, whose uncertain goal gives its title to the film.
To observe the changes in this society in this forgotten part of Europe, to capture the most discreet tensions, is the goal here. Apart from the handful of astronomers, who are like big kids stranded in the middle of a toyshop, Catherine Dalfin is above all attached to the women who live in this town, which is more overlooked than deserted. Ghosts or characters from a dodgy modern fairy tale, they haunt the surrounding woods. Their slow-paced life is tempered by the bare necessities imposed by their subsistence economy: fishing, hunting, gathering. Forsaken, these women embody the rift between an obsolete world and the onset of a market economy which is as far away as the sun.
The rigour of the stills underlines the comings and goings of the frame, the journeys into deep space. It points at what is off camera, these people in the shadows, who stay in a community at risk of extinction. It is also a challenge not to translate the words they exchange, accentuating the contradictions of this world that is barely visible, suspended between two eras; with two languages, Russian and Latvian, to which comic snatches of conversation in French and English are added. (NF)

FRANCE
2008
Couleur
Mini DV
45'
Version originale
Français, anglais, letton
Sous-titres
Français
Image
Catherine Dalfin, Olivier Volcovici
Son
Catherine Dalfin, Olivier Volcovici, Josefina Rodriguez
Montage
Catherine Dalfin

Production
Fin Avril Production
Distribution
Fin Avril Production

CAPITAINE, PAR EXEMPLE

Thomas Bauer

CF première mondiale
world premiere

FRANCE
2008
Couleur
HD
53'
Version originale
Français
Sous-titres
Anglais
Image
Arnold Pasquier
Son
Martin Sadoux,
Mikael Barre
Montage
Dominique Auvray

Avec
Jean Charles Dumay
Nathalie Pierron
Christophe Ives
Emilie Rognant
Jean Christophe Bouvet
Arnaud Cosnard
Albert Lebrun

Production
Les films d'Ici

Filmographie
RENÉ O., 2005
HEAR MUD IN YOUR EYE, 2002
SOUDAIN SOULEVER LE POÊLE AU-DESSUS DE SA TÊTE, ALLUMER COMME POSSIBLE LA CIGARETTE AU BRÛLEUR, 1998

Au départ, *Secret Sharer*, un récit de Conrad de 1910. Une histoire de marins, comme souvent, où vont fleurir, comme souvent, des intrigues multipliant les doubles, les subordinations ambiguës, les rapports indémêlables, les humiliations recherchées, les désirs contenus. Secret est le maître mot chez Conrad. Il est familier à Thomas Bauer, dont les précédents *Hear Mud in your Eye* et *Rene O.* (FID 2003 et 2005) en tiraient l'essentiel de leur substance. Aucun changement de cap donc, un entêtement en direction de l'artifice, ce mensonge de l'art, et de ses révélations paradoxales. Voilà, ici par exemple, le navire à terre, devenu sommaire assemblage de planches ouvert au vent et flottant sur une verte prairie. Voilà un capitaine par exemple, des seconds, des mousses, des personnages qui sont d'abord des acteurs. Voilà un texte qui se chuchote, des dialogues qui se monologuent, des confidences tanguées qui s'adressent au ciel, des confrontations aveugles, un récit qui se confond dans les méandres de ses complications. On l'aura compris, le secret qui importe ici, comme rarement, celui qui mène la barque, c'est avant tout celui de la représentation, celui du jeu, sécrétion de la vérité. (JPR)

The starting point is *Secret Sharer*, a tale by Conrad written in 1910. A story about sailors who, as is often the case, get drawn into intrigues of the complicities of conflicting roles: with ambiguous subordinations, tangled relationships, sought-after abasements and suppressed wishes. Secret is the key word in Conrad. It surfaces throughout in Thomas Bauer's previous films, *Hear Mud in your Eye* and *Rene O.* (FID 2003 and 2005) providing the mainstay of their content. There is no change here then, a stubbornness in the direction of artifice, this fiction of art and its paradoxical revelations. Here, for example, the boat is moored and has become a collection of timbers, exposed to the wind floating on a green meadow. Here is a captain, for example, first mates, cabin boys, a crew who are primarily actors. Here is a text which whispers dialogues in monologue, reeling confidences addressed to the sky, blind confrontations, a narrative that merges with the meanderings of its complexity. It is understood, the secret at play here, unusually, is what leads the boat, it is above all the representation, that of a diversion, which secretes the truth. (JPR)

COMMUNE PRÉSENCE

Michaël Dacheux

première mondiale / premier film / prix des médiathèques
world premiere / first film / media libraries prize

CF

Assis dans un train, un jeune homme lit la lettre d'un vieil ami, défunt aujourd'hui, rencontré adolescent. Il va à la campagne visiter les lieux et les témoins d'un passé marqué par l'engagement et par l'histoire. On aura reconnu le mouvement documentaire typique, souligné par le grain de l'image, la chaleur de couleurs en demi-teintes, par l'usage canonique de la voix *off* (la lettre lue par le grand René Vautier) : le film qui s'instaure comme archive. Mais ce jeune homme habite aussi son propre présent. Il y est, entre autres, acteur d'une fiction urbaine qui se construit par bribes. Et son scénario, dans ce qu'on peut en saisir, dans les dialogues qui en surnagent, évoque lui aussi les possibilités d'une imagination et d'une action collectives possibles.
Telle est, fermement balancée, l'alternative. Documenter le passé, d'un côté, faire l'inventaire de l'héritage. Se nourrir des questions et des élans légués par les anciens. De l'autre, négocier la transmission de l'héritage, fabriquer un nouvel espace, encore à venir, fictif donc, d'une implication contemporaine, d'une forme politique actuelle gagnée sur les incertitudes, mais jamais à leurs dépens. Armé de modestie, mais d'une belle et nécessaire ambition aussi, le film de Michaël Dacheux superpose à la fois les temporalités politiques et les modalités du cinéma pour dérouler la suite de questions que son titre, emprunté à René Char, fait résonner comme le programme d'hier autant que celui de notre présente urgence. (JPR)

Sitting on a train, a young man is reading a letter from an old friend whom he met as a teen, and who is now dead. He goes to the countryside to visit the places and meet with those who witnessed a past fraught with history and political commitment. Early on you recognize the typically documentary move, heightened by the grain of image, the warmth of colours in hushed tones, the canonical use of the voice-over (the letter read by great René Vautier): the film that sets itself as archive. But this young man also inhabits his own present. Among other things, he is an actor in an urban fiction that builds itself by fragments. And his script, or what you may grasp of it from the dialogues which stick out from it, also conjures up the promises of potential collective imagination and actions.
Such is the tightly-balanced alternative. To document the past is, on the one hand, to make an inventory of the heritage, to feed on questions and desires passed on by the elders. On the other hand, it is to negotiate the transmission of this heritage, to create a fresh space, yet to blossom into existence, therefore imaginary, for contemporary implications, for a modern political form gained over uncertainties, but never at their expense. Full of modesty, displaying a beautiful and necessary ambition too, Michael Dacheux's film superimposes both political temporalities and cinema modalities in order to unfold the list of questions that his title, borrowed from poet René Char, summons as much as yesterday's agenda as that of today's urgency. (JPR)

FRANCE
2007
Couleur
DV & Super 8
42'
Version originale
Français
Image
Jérémie Jorrand,
Guillaume Anglard
Son
Utku Insel, Pierre-Olivier Boulant,
Guillaume Hurmic,
Sabrina Malek
Montage
Myriam Ayçaguer,
Anthony Brinig,
Gaël Lépingle

Avec
Yann Gachet
Myriam Lagrari
François-Xavier Drouet
Anne Soliveres
Dany Daubon
Bernard Spérandio

Production
Bathysphère productions

D'ARUSHA À ARUSHA

Christophe Gargot

CF première mondiale / premier film / prix des médiathèques
world premiere / first film / media libraries prize

FRANCE
2008
Couleur
HD
113'
Version originale
Français, anglais, rwandais
Sous-titres
Français
Image
Samuel Dravet
Son
Frédéric Salles
Montage
Anne Lacour

Production
Atopic

Présenté l'an dernier sous forme de *work in progress*, le projet dévoilait déjà sa pleine ambition. Retourner au Rwanda moins pour entendre les récits de l'horreur, que pour écouter les paroles d'après, pour entendre les paroles de la justice, pour tenter de remonter aux sources de ce massacre d'un million de victimes. D'un côté, des extraits des archives du procès du Tribunal Pénal International pour le Rwanda (TIPR) installé à Arusha, en Tanzanie depuis 1994. Divers inculpés impliqués dans ce génocide y sont entendus. Théoneste Bagosara, par exemple, colonel à la retraite des Forces Armées Rwandaises et cerveau supposé du génocide, dont la défense a duré douze ans après son arrestation. Ou encore, Georges Ruggiu, ancien éducateur belge égaré à Kigali, propagandiste zélé du massacre sur les ondes de Radio Télévision Libre des Mille Collines. Juges et avocats débattent des chefs d'accusation, de l'idée d'une planification, de responsabilités, quant le procureur explicite ses difficultés à mener son enquête. Se font jour ici les méandres diplomatiques et politiques d'hier, mais aussi d'aujourd'hui. De l'autre côté, hors des salles d'audience du tribunal, d'autres témoins et d'autres acteurs du drame, coupables ou victimes chez eux, à domicile, qui reviennent sur les faits, sur leur implication, sur leur désarroi. Ainsi, exemplaire, un couple dont le mari, Hutu, a participé aux méfaits, est marié à une Tutsi, qu'il a pu épargner de justesse. Il ne s'agit pas d'opposer deux formes de justice, Christophe Gargot se refuse à tout simplisme, mais de compléter un exercice de haute rhétorique politique par une approche moins stratégique, plus démunie, plus exposée. Approche de ceux qui continuent de vivre sous le poids au quotidien de ce drame. (JPR)

Presented last year as a work in progress, the project already revealed its full ambition. To return to Rwanda, less to hear horror stories, than to listen to the subsequent words, to hear the words of justice, to try to go back to the sources of this massacre with a million victims. On the one hand, clips from the archives of the trail of the International Penal Tribune for Rwanda (TIPR), set up in Arusha, in Tanzania since 1994. Diverse accused persons involved in the genocide are heard here. Théoneste Bagosara, for example, retired colonel from the Armed Rwandan Forces and supposed mastermind of the genocide, whose defense lasted twelve years after his arrest. Or Georges Ruggiu, the ex-Belgian teacher lost in Kigali, zealous propagandist of the massacre heard over the radio station, Free Radio Television station of Mille Collines. Judges and lawyers debate the charges, the idea that it was all planned, responsibilities, while the prosecutor explains his difficulties in conducting his inquiry. The diplomatic and political ins and outs of yesterday as well as of today become clear here. On the other hand, away from the court rooms, other witnesses and other actors of the tragedy, guilty persons, or victims at home, review the facts and their implications, and their helplessness. In this exemplary way, a couple where the husband, Hutu, took part in the wrongdoings, is married to a Tutsi, whom he managed by the skin of his teeth to save. It is not a question of opposing two forms of justice, Christophe Gargot denies himself all simplism, but completes a highly rhetorical, political exercise by a less strategic approach, one that is more powerless and more exposed. It is the approach of those who continue to live under the daily weight of this drama. (JPR)

LE TEMPS DES AMOUREUSES

Henri-François Imbert

première mondiale / prix des médiathèques
world premiere / media libraries prize

CF

Henri-François Imbert, c'est connu, a la passion de la mémoire. Une fois encore, il entreprend un voyage en arrière. Un hasard lui en donne l'occasion, la rencontre fortuite, dans un café, avec un des personnages du beau film mélancolique de Jean Eustache, *Mes Petites Amoureuses*. Adolescent alors, aujourd'hui homme mûr ayant « vécu », comme on dit étrangement, cet acteur d'un rôle raconte l'enchantement rétrospectif de sa brève prestation et permet de retrouver quelques complices du tournage de 1974. Si la piste Eustache sert à l'évidence de fil rouge, ce n'est que pour mieux dépasser les seules anecdotes de plateau. Car ici, tout comme chez Eustache, l'importance va à l'enfance, ce pays dont on vient, qu'on a quitté sans espoir de retour, et dont on ne parle plus la langue. Écart fatal, que le film s'attache à tenir entrebâillé. Et la douleur qui en sourd, égrainée pudiquement le long des séquences, vient de ce que ce pays de l'enfance n'est jamais derrière, mais en nous, à la fois zone si familière et *terra incognita* aux frontières closes. C'est à cette exploration, patiente et échouée d'avance, que nous entraîne le film pour y saisir à la fin, dans ses rets, d'autres jeunesses. (JPR)

Henri-Francois Imbert is well-known for his infatuation with the memory. Once again, he undertakes a voyage into the past. A coincidence gives him the opportunity; the chance meeting with one of the actors from Jean Eustache's beautiful, melancholic film *Mes Petites Amoureuses* (My Little Loves). Then an adolescent, today a mature man, who has "lived", as we rather oddly put, this one role actor tells of the retrospective enchantment of his brief appearance and permits him to look up a few old friends from the 1974 shoot. If the Eustache lead emerges as the common thread, it seems like a way of better skipping over the only jokes on the shoot. For here, just as with Eustache, what is important goes back to childhood, this lost domain we came from, to which we can never return, whose language we no longer speak. A disparity of fate, which the film strives to hold ajar. This pain, which though dulled, and discreetly ingrained throughout the sequences, reflects from the fact that this childhood land is never behind us, but within us, both an utterly familiar zone and a *terra incognita* whose borders are closed. It is this patient exploration doomed from the start which the film invites us on, only in the end to ensnare other childhoods in its trap. (JPR)

FRANCE
2007
Couleur
Mini DV & Super 8
83'
Version originale
Français
Image
Henri-François Imbert
Son
Frédéric Maury
Musique
Silvain Vanot
Montage
Céline Tauss, Henri-François Imbert

Avec
Hilaire Arasa, Jean-Louis Damani, Aissa Ihamouine, Fabienne Dorey, Ernest Simo

Production
Libre Cours
Distribution
Shellac

Filmographie
NO PASARAN, ALBUM SOUVENIR, 2003
DOULAYE, UNE SAISON DES PLUIES, 1999
SUR LA PLAGE DE BELFAST, 1996
ANDRÉ ROBILLARD, À COUP DE FUSILS !, 1993
CINÉ-JOURNAL (PAPA TOND LA PELOUSE, MAMAN FAIT DU FEU, LE 1er MAI, BON ANNIVERSAIRE PAPA, ETC.), DEPUIS 1988

L'HEURE DU BERGER

Pierre Creton

CF première mondiale
world premiere

FRANCE
2008
Couleur
Mini DV
39'
Version originale
Français
Image
Pierre Creton
Montage
Pierre Creton

Avec
Pierre C. Jean L.
Francis L.
Marie L. Pierre B.
Yves E.
Vincent B.

Production
Pierre Creton

Filmographie
PAYSAGE IMPOSÉ, 2006
SECTEUR 545, 2004
LA VIE APRÈS LA MORT, 2002

Un des premiers films de Pierre Creton s'intitulait *La vie après la mort*. On l'y voyait, lui, dans la maison d'un ami bien plus âgé, Jean Lambert, à ses côtés. On les voyait lire ensemble à haute voix des livres différents. On les voyait ravis d'écouter des vinyles. On les voyait attendre quelque chose, la mort de Jean Lambert. 2008, sept ans après la disparition de son ami, Pierre Creton vit toujours dans cette maison. Il reprend des images d'alors pour les raccommoder, littéralement, machine à coudre empruntée à Lautréamont, avec celles d'aujourd'hui. Travail de deuil ? Peut-être, mais accueil surtout d'un fabuleux au jour le jour guidé par la lecture du *Métier de Vivre* de Pavese : « Un certain type de vie quotidienne (heures fixes, mêmes personnes, formes et lieux de piété) amenait des pensées surnaturelles. » Une araignée fait un sort à un insecte, le cinéaste s'improvise coiffeur, on entend la radio diffuser une méditation sur le cerveau et les perceptions, on assiste à d'étranges surimpressions (inédites dans le corpus de Creton !), nous est offert un numéro de duettiste avec Vincent Barré, etc. Si ses précédents *Secteur 545* et *Paysage imposé* (FID 2004 et 2006) nous avaient familiarisés avec une ruralité sans exotisme, mais élargie aux dimensions du grand romantisme, voilà cette fois l'entrée en matière d'un autre pan de la tradition romantique : l'humour noir, le trouble, le fantastique. *L'Heure du berger*, premier film de genre, donc, dans la filmographie de Pierre Creton. (JPR)

One of Pierre Creton's first films was called *La Vie Après la Mort* (Life After Death). In it we saw him at the house of a much older friend, Jean Lambert, at his side. We saw them reading out loud from different books together. We saw them listening to records. We saw them waiting for something, Jean Lambert's death. In 2008, seven years after his friend's passing, Pierre Creton is still living in this house. He returns to the images from that time in order to stitch them, literally, using a sewing machine borrowed from Lautréamont, with those of today. Part of the grieving process? Perhaps, but above all it is being open to the incredible in the everyday, guided by the reading of Pavese's *Business of Living*: "A certain type of daily routine (fixed schedule, the same people, forms and places of worship) bring about supernatural thoughts." A spider casts a spell on an insect, the filmmaker plays hairdresser, we hear a radio broadcast meditation on the brain and perception, we witness strange double exposures (never before seen in Creton's work!), we are presented with a duet performance with Vincent Barré. etc. If his previous films, *Secteur 545* and *Paysage Imposé* (FID 2004 and 2006), have familiarized us with a rural existence devoid of exoticism, but magnified to the dimensions of great romanticism, this time he delves into another facet of the romantic tradition: black humor, emotion, fantasy. *L'heure du Berger* (The Shepherd's Hour) is therefore the first genre film in Pierre Creton's filmography. (JPR)

NOIR-ÉCRAN
Screen black

Eric Pellet

première mondiale / prix des médiathèques
world premiere / media libraries prize

CF

En ouverture, un mot : *lumière*, lettres noires sur fond surexposé, typographie à la matière vibratile, palpable. Voilà le programme du film d'Eric Pellet. Il superpose plusieurs ambitions. 1. Explorer le contraste : le passage du noir au blanc, l'infini nuancier des gris. C'est-à-dire l'étendue des visibilités, espérée aussi riche que l'éventail des noms de la neige chez les Inuits. 2. Jouer, vieille histoire toujours sous-exploitée, des liens labiles entre image et texte. Puisqu'une voix, celle de Jean-Marie Gleize, écrivain, récite un poème qui prête son titre au film. Nœuds lâches ou étranglés d'échos, de redondances, d'écarts, de correspondances généreuses. 3. Produire, là sous nos yeux, le corps du délit. Qui n'est autre que le « réel », souterrain, accidenté, naturalisé, animal, crépusculaire, etc., enfin *vu*, après avoir été dit ou lu. 4. Corps aussi, qui naît d'un récit par la grâce duquel quelque chose se met sourdement à consister au-delà des seuls battements lumineux. 5. Corps du texte, donc, objet du livre. 6. Corps enfin, exemplaire, à mi-chemin entre cadavre et relique, célèbre squelette d'un esquimau retrouvé dans un musée par celui qui, ô émoi, s'en reconnaît le fils.
Inhumer, exhumer ; dévaler la nuit, faire remonter au jour ; encourager les disparitions, appuyer les apparitions ; faire entendre, laisser apercevoir ; laisser dire, pointer la montre. C'est dans ces allers-retours, refus qu'envisager se distingue de lire, que *Noir-Écran*, très loin de la conventionnelle adaptation, revendique une véritable écriture, rare *cinémato-graphie*. (JPR)

It opens with a solitary word: *lumiere* (light), in black letters on an overexposed background, in typography made of fluttering, palpable material. Here is the very essence of Eric Pellet's film. He overlays this with many objectives. 1. To explore contrast: the passage of black to white, the infinite shades of grey, that is to say the breadth of visibility which he hopes will be as broad as the range of names for snow used by the Inuit. 2. To play, with an old story which is always under-determined, the links between image and text. Due to the fact that a voice, that of the author Jean-Marie Gleize, recites a poem which offers its name to the title. The links between an echo, superfluous expression, discrepancy and similarity. 3. To produce, there before our eyes, the body of evidence. This is none other than the "real": underground, damaged, made natural, animal, crepuscular, etc., at last perceptible, after having been spoken or read. 4. It is also the body born of a narrative, thanks to which something gradually begins to take shape over and above the mere flickering of the light. 5. Then to the body of text. 6. A body which is at last exemplary, somewhere between a corpse and a relic, the famous skeleton of an Eskimo found in a museum by someone who recognises himself as his son.
Buried, exhumed; falling into the night, helping day to break; encouraging the disappearances, promoting the apparitions ; to take heed, so that things are glimpsed freely. It is through these movements back and forth that refuse the distinction between contemplation and reading, that *Noir-Ecran*, far from being a conventional adaptation, lays claim to a veritable writing, a singular *cinemato-graphy*. (JPR)

FRANCE
2008
Couleur
& Noir et blanc
Mini DV
34'
Version originale
Français
Image, son, montage
Eric Pellet

Avec
Jean-Marie Gleize
(voix off)

Production
Eric Pellet

Filmographie
KAUNAS, LITUANIE – CE QUI RESTE, FRAGMENTS D'UN RETOUR D'ARMÉNIE, 2006,
FICTIONS DES ORIGINES, 2006
TRAFIC CÉLESTE, 2006
OBJET-LUMIÈRE, 2006,
CHIMÈRE / IL N'Y A PAS DE PARADIS, 2005
ADMOSH, 2004
LIVRE DES MORTS, 2003
ESQUISSE D'UN PAYSAGE, 2002
RITE / HOLOCAUSTE, 120 + 20 JOURNÉES DE SODOME, 2002
MONUMENT AUX MORTS À VENIR, 2002
LE DÉSASTRE NE FIGURE PAS DANS L'IMAGE, 2002
CONVERSATION DANS LA MONTAGNE, 2000

NOUS N'IRONS PAS À BUTI

We'll never go to Buti

Arnaud Dommerc

CF première mondiale
world premiere

FRANCE
2007
Couleur
Mini DV
38'
Version originale
Français
Image, montage
Arnaud Dommerc
Son
Dimitri Haulet,
Arnaud Dommerc

Production
ANDOLFI
Distribution
ANDOLFI

Filmographie
GHJENTE D'OGHJE, 2005
SOLO TU, 1998

Tout n'est pas toujours très clair. Mais il arrive que, même dans la nuit noire, on finisse par voir, ou toucher, quelque chose. Encore faut-il traverser l'obscurité. C'est le chemin proposé. Quitte à ne pas y parvenir *ensemble*. Des feux d'une projection cannoise des frères Larrieu (*Peindre ou faire l'amour*, on aura vite saisi que ce titre sous-titre notre fable) aux représentations théâtrales plus austères d'un Pavese monté par les Straub en Italie, c'est une route. C'est celle, cheminement modeste mais déclaré, du travail. D'un hôtel, l'autre. D'un cadrage, l'autre. C'est celle, aussi, du goût, de l'art et de sa diversité. Mais il y a d'autres routes encore. Celle d'un amour qui ne répond plus qu'automatiquement sur répondeur. Celle du paysage qui se transforme en île, par la magie des hublots du ferry floutés par la pluie. Travelling, mon beau souci. Rouler d'un point à un autre, sans cesser de se souvenir du chemin parcouru. Faire marche arrière, un peu, un peu, pour partir de l'avant, c'est le pari de mélanger l'existence à ses figurations, c'est le défi d'emmêler les pinceaux dans le filet des émotions sans couleur. (JPR)

Everything isn't always clear. But sometimes, even in the darkest night, we end up seeing or touching something. But we must pass through the darkness. That is the path we are shown, even if we don't reach it *together*. From the lights of a Larrieu brothers screening in Cannes (*To Paint or Make Love*, we quickly understood that this title is the subtitle of our fable) to the more austere theatrical performance of a Pavese play put on by the Straubs in Italy, it is a road. A humble but declared course, it is that of work. From hotel to hotel. From frame to frame. It is also that of taste, art, and its diversity. But there are still other roads. That of love that no longer answers except automatically on the answering machine. That of a landscape that transforms into an island through the magic of a ferry's portholes blurred by the rain. Traveling, my beautiful care. Rolling from one point to another, never ceasing to remember the road once traveled. Going backward, a little, just a bit, in order to forge ahead, that is the challenge of mixing reality with his figurative images, of getting tangled up in the net of colorless emotions. (JPR)

POLOGNE
Poland

Caroline Delaporte

première mondiale / prix des médiathèques
world premiere / media libraries prize

CF

Il y a une femme. Puis une autre femme, un peu plus grande. Elles sont, le titre le dit, on le croit du coup on scrute, au pays d'Ubu. La première femme ouvre un parapluie bleu dans le bus. Elle mange une tomate rouge sur un banc. C'est le banc d'un cimetière. Elle s'y promène au milieu des tombes. S'y couche, y dort un peu. L'autre femme joue du violon. On ne le sait pas tout de suite, même si c'était elle qu'on entendait depuis le début. Elle joue du violon devant d'autres femmes, âgées. C'est une maison de retraite. Le film va plus vite que la vie qui va plus lentement qu'ailleurs. Quelque chose a disparu, on n'est pas sûr de quoi, mais on le sent c'est sûr. Quelque chose repose au milieu des tombes. Les rues, les immeubles, les intérieurs le chuchotent. Même surchargés d'objets, de babioles, de plantes vertes, même occupés à faire tenir tout ce fatras debout, les intérieurs ne parlent que de ça. La lumière aussi le dit. Et les cordes du violon d'Anieszka. Ça n'empêche pas la beauté, ça n'empêche pas la gaieté non plus. Ça n'empêche rien, ça ouvre au contraire. Oui, ça ouvre.(JPR)

There is a woman, then another slightly taller. They come from – the title gives it away – we think so and thus scrutinise them, the kingdom of Ubu. The first woman opens a blue umbrella on a bus. She eats a red tomato on a bench. It's a cemetery bench. She wanders amongst the graves. Lies down on the ground and sleeps for a while. The other woman is playing the violin. We don't know it straight away, even though it is her we have been listening to since the start. She is playing in front of other women - old ladies. It's an old people's home. The film runs faster than life which moves at a slower pace than elsewhere. Something has vanished, we are not sure what, but we feel it it's certain. The streets, the apartment blocks, the interiors all murmur about it. Even though they are cluttered with knick-knacks, and houseplants as if tenanted by all this bric-a-brac, the interiors speak only of this. So does the light. And the strings of Agnieszka'a violin. It does not lessen the beauty, it does not lessen the joy. It prevents nothing, it opens it up. Yes, it opens it up. (JPR)

FRANCE
2007
Couleur
Super 8
21'
Version originale
Polonais
Image, son
Caroline Delaporte
Musique
Vittorio Monti, Pergolesi, Henryk Botor, J.P. Maccario
Montage
Théo Ercolano, Caroline Delaporte

Avec
Agnieszka Rajca, Edward Rajca, Zuzanna Rajca, Patrycja Kwapik, Caroline Delaporte

Production
Film flamme
Distribution
Film flamme

Filmographie
RIVIERES ; L'HEURE DE LA SIESTE ; CINÉPANTOMIMES CINÉLUMIÈRE, 2005 ET 2006
GENRE DE MAFIA, 2004
PAS TRÈS PETIT, PAS GRAND, 2003
LES YEUX VERS LE CIEL, LES PIEDS SUR TERRE, 2003

THE DEN
La tanière

Alain Della Negra et Kaori Kinoshita

CF première mondiale
world premiere

FRANCE
2008
Couleur
HDV
35'
Version originale
Anglais
Sous-titres
Français
Image
Michael Pessah
Son
Jean Martin,
Mikaël Barre
Montage
Jean-Christophe
Hym, Sébastien
de Sainte Croix

Avec
Matthew Nouriel

Production
Capricci films
Distribution
Capricci films

Filmographie
NEWBORNS, 2007
NEIGHBORHOOD,
2005
CHITRA PARTY, 2003

Les animaux, il y a fort longtemps, régnaient sans partage sur la terre. Temps révolu. L'humanité a pris les rênes de la planète. Certains, pourtant, semblent le regretter. Ceux-là, quelques-uns, ont choisi de se travestir en chat, en belette, en tigre, en lapin, d'autres espèces encore d'un bestiaire exclusivement velu. Ils célèbrent leur penchant dans des fêtes paisibles, lisent des revues spécialisées, fréquentent des clubs dédiés, bref, forment aux Etats-Unis une petite communauté, les Furys, sans véritable outrance ni revendication affichée. Loin du zoologue, un curieux, mi-attiré, mi-perplexe, ambassadeur manifeste des réalisateurs, nous invite à pénétrer dans cette tanière dont les habitants vont se révéler aussi loquaces que les bêtes de La Fontaine. Morale de la fable ? Il y en a sans doute plusieurs, à glaner ici et là au gré des bavardages de nos spécimens. Elles porteraient sur les délires identitaires, sur la paupérisation du mythe des origines, sur la puissance de l'imaginaire, ne serait-elle que promesse de peluche. (JPR)

A long, long time ago animals alone ruled over the entire world. Times have changed. Now, humanity has taken the reins of the planet. Some folks, however, seem to regret this. These people, or at least some of them, have chosen to dress up as cats, weasels, tigers, rabbits or other species in this exclusively furry menagerie. They indulge in their penchant at peaceful parties, read specialist magazines, go to special clubs, in short make up a little community in the U.S. – The Furries – without adveritising themselves or being outrageous. Far from zoologist, one curious visitor, half-attracted, half-perplexed, the directors' obvious ambassador invites us to enter into this den whose inhabitants appear to be just as talkative as the animals in La Fontaine. The moral of the fable? There are doubtless many one could glean here and there in the course of the ramblings of our specimens: morals on the question of the delirium of identity; the dumbing down of the myth of the origins; and the power of the imagination might it only be the promise of a cuddly toy? (JPR)

VIA DE ACESSO
Voie d'Accès

Nathalie Mansoux

première internationale / premier film
international premiere / first film

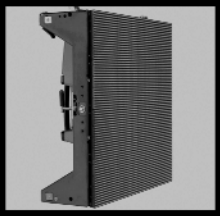
CF

Azinhaga dos Besouros est un quartier de la banlieue de Lisbonne. Ses habitants assistent à sa destruction méthodique, une autoroute doit y être bientôt construite. Eux sont privés du recours au relogement. C'est à cette débâcle irrémédiable que nous sommes conviés d'assister. Entendues en *off*, comme la voix sans corps du pouvoir, les missives officielles signifient de leur terrible prose constative les expulsions, déclinent les refus d'autorisation de relogement. Et la violence tient autant à cette rhétorique glacée qu'à son inlassable répétition, aussi efficace dans la désolation que les attaques des bulldozers contre les murs des bâtisses. À l'image, les maisons en sursis, puis détruites. Leurs habitants qui se rebellent avec le bel humour de la dernière santé. À l'attention scrupuleuse portée à l'humanité des détails, Nathalie Mansoux ajoute dans ce premier long-métrage une grande rigueur formelle. Convaincue sans doute, comme Pedro Costa, qu'à l'informe et l'injuste il faut résister par le rappel de la plus grande tenue, elle propose ici moins un rapport qu'un hymne calme à la détresse. (JPR)

Azinhaga dos Besouros is a neighborhood in the suburbs of Lisbon. Its inhabitants witness the methodical destruction, a highway must be soon built there. They are deprived of an appeal for rehousing. It is this irreparable debacle that we are invited to attend. Heard off, like the bodiless voice of power, the official missives convey with their terrible prose the expulsions, and enumerate the refusals for a rehousing authorization. And the violence is attached as much to this chilly rhetoric as to its untiring repetition, as effective in devastation as the attacks of the bulldozers against the walls of the buildings. In the image, the condemned houses, later destroyed. Their inhabitants revolt with the good humor of those making a last stand. To her scrupulous attention to a humanity of details, Nathalie Mansoux adds, in this first feature film, a great formal rigor. Undoubtedly convinced, like Pedro Costa, that the formless and the unjust must be resisted by the reminder of the greatest control, she here proposes less a report than a calm hymn to distress. (JPR)

FRANCE
PORTUGAL
2008
Couleur
Mini DV
85'
Version originale
Portugais,
Créole et Kimbudu
Sous-titres
Français
Image
João Pedro Plácido, Nathalie Mansoux, Miguel Sargento
Son
Breno Pentagna, Carlos Mota, Elin Gjelmondsun
Montage
Justine Lemahieu

Production
Nathalie Mansoux



Une puissance engagée au service de votre événement

1 groupe, 1 offre technique globale

4 marques : **Euroson, Interpel, JLT Services, VPS**

4 localisations : Paris, Toulouse, Nice, Tunis

GROUPE **novelty**

www.novelty.fr

Vidéo Sonorisation Éclairage Énergie Structure

© Artchemise - Romsat - Crédit photo : Vivendi de la Coiffure - Production Convergo-Transversales

ÉCRANS PARALLÈLES
PARALLEL SCREENS

Robert Kramer, le geste vidéo

Il y a une forme de joie dans la découverte qu'un cinéaste a su multiplier et varier les durées, les genres, les supports et les degrés d'achèvement de son œuvre. Gai savoir passant par l'ouverture à une modulation des vitesses : c'est d'abord là l'effet du « geste vidéo » de Robert Kramer – geste qui en lance, coupe ou prolonge d'autres, geste jamais solitaire, pris dans l'avant ou l'après d'un autre film pour former des tremplins, des précipitations ou de brusques arrêts à des images déjà là ou à venir. Rassembler les films tournés en vidéo par Robert Kramer, c'est faire collection d'images qui prennent *leur* temps, tous les temps : une minute (*Plan minutes*) ou presque 2 heures 30 (*X-Country*), en plan séquence d'une heure (*Berlin 10/90*) ou en montage serré d'époques différentes (*Dear Doc*, *City Empires*), la vidéo est un embrayeur qui cherche le bon régime des images.
A ces vitesses, à ces gestes, il y a des nécessités pratiques, au sens noble que le terme recouvre – parce que « l'action, en chaque point de sa trajectoire, esquisse la pensée, introduit la pensée dans le monde », comme l'écrivait le jeune Kramer dans un carnet, en 1963, il y a toujours un moment où il faut filmer avant, pendant ou après avoir filmé, si l'on croit aux puissances d'action de la caméra. L'œuvre entière de Kramer est ainsi inséparable de la recherche d'une *praxis* personnelle des images : un ensemble de gestes et de techniques travaillant son corps propre et le corps social de ceux qu'il filme ou avec qui il filme, qui lui fera traverser tous les modes de production (des « *home movies* » *Avant, pendant, après la Chambre sourde* et *X-Country* jusqu'à l'important budget de la science-fiction *Diesel*) et inventer différents types de collaboration (les plus frappantes mettant en scène des alter ego tour à tour aimés et rejetés : John Douglas, Thomas Harlan, Paul McIsaac). C'est dans cette recherche que la vidéo joue son rôle d'embrayeur. Elle ne marque pas de changements radicaux dans la pratique, mais permet d'en consolider ou accélérer certains aspects, qui se retrouvent dans toute l'œuvre. Ces consolidations et accélérations arrivent parfois sous l'énergie de la contradiction : le flux vidéo est un repoussoir pour la constante volonté de fragmentation du cinéaste Kramer, qui doit alors trouver les moyens de la hacher « de l'intérieur ». D'où cette déclaration négative, et capitale, que viendront travailler les œuvres : « La vidéo n'a aucun sens de l'analyse, aucun sens de la précision, aucun sens du cadre. C'est son propre truc, mais c'est un flux. C'est de l'électricité, c'est du courant. Si nous voulons parler de tout ce que le cinéma a signifié, il est bon de travailler un peu en vidéo, parce qu'alors il apparaît clairement combien le cinéma est mécanique et se rattache à des idées du dix-neuvième siècle. A la limite, je dirais que le cinéma est marxiste. Le cinéma est rigoureux, analytique, dialectique, etc. » (Robert Kramer *in* Bernard Eisenchitz, *Points de départ*, Institut de l'image, Aix-en-Provence, 2001).
Utilisée régulièrement à partir de 1983, la première fois comme source d'images « *live* » lors de performances avec le musicien Barre Phillips et le plasticien Sarkis, la vidéo était présente de manière éparse ou à l'état de fable dès les scénarios de surveillance de *Ice* (1969), ou une courte mise en scène télévisée dans *Milestones* (1975). Plus tard, avec le cinéaste Alberto Seixas Santos au Portugal, en 1976, puis l'année suivante en Angola avec le poète Ruy Duarte, Kramer fait quelques expériences de télévision ; il devançait de peu la venue de Godard au Mozambique, lui aussi équipé de caméras vidéos, pour *Naissance (de l'image) d'une nation*. Mais c'est *Notre Nazi* (1984), filmé en vidéo sur le tournage de *Wundkanal*, de Thomas Harlan, puis gonflé en 35mm, qui marque le début des alternances entre les supports et des hybridations entre les pratiques. Pratiques de tournage, Kramer se saisissant toujours plus de la caméra pour filmer lui-même, jusqu'à l'isolement total, et parler en même temps qu'il filme. Pratiques de montage, la vidéo

permettant d'oser le tourner-monter et de remonter ou revenir sur des images. Pratiques de la fiction, le montage vidéo ouvrant à Kramer la souplesse d'une manipulation des temporalités dont il fera le sujet même de ses derniers films. C'est l'ensemble de ces gestes qu'il s'agit de retracer à travers cette programmation.

La vidéo est simultanément pour Kramer le médium du direct et de ses modes de détournement : médium des flux d'images et de sons qui peuvent difficilement s'interrompre avec précision, mais sont télescopés, superposés dans le direct de la prise aussi bien qu'au montage-mixage. Elle offre la possibilité d'une expérience vive, performative, d'un mélange des temps subjectifs et historiques, qui culminera avec le monologue en plan séquence de *Berlin 10/90*. La formule de ces télescopages c'est le « tourner-monter », la construction libre du film au fil du tournage, suivant l'instinct, les flux de la pensée, de la mémoire et des rencontres, possibilité déjà présente avec le support cinéma mais que la vidéo assouplit par l'absence de coût et de contrainte technique majeure, la possibilité de revenir en arrière et surtout, de parler en même temps que l'on filme : « parler-filmer ». Ce « tourner-monter / parler-filmer » est la formule performative de la vidéo : tourner, parler, c'est faire le film, et non pas accumuler des images en vue d'un montage. Tout le corps et toute la pensée du filmeur sont en jeu, comme dans les performances avec Sarkis et Phillips.

Plusieurs vidéos de Kramer sont tournées-montées. On en regroupe quelques-unes ici sous trois intitulés. « La rumeur » d'abord, serait le brouhaha du monde, le bruit de la télévision, les émissions de sons préenregistrés saisis au cours du tourné-monté et venant témoigner soit pour le bruissement entêtant de la doxa politico-médiatique, le bruit constant du contrôle idéologique des esprits, soit pour ce qui va venir s'y opposer : bruit par-dessus le bruit, bruit du passé dans les bruits du présent, guide de la voix dans le désordre affolant de ce qui arrive, nostalgie de la voix du cinéaste dans le vif du direct. Le « tourner-monter » qui est la contrainte de départ des trois lettres vidéo à Stephen Dwoskin, *Hi Steve* (1991), est alors aussi, toujours, ce « sonoriser-filmer » et ce « parler-filmer » qui à l'immédiateté des plans et des coupes superpose en direct des trop pleins et des fantômes de son : des errances autour d'une « chambre sourde », selon le titre d'une autre vidéo de Kramer. *Les yeux l'un de l'autre*, réalisé en 2005 par la Keja Ho Kramer avec l'aide de Stephen Dwoskin, en cherchant et en inventant le corps disparu de Robert Kramer dans différents lieux qu'il a traversés, met en œuvre des dispositifs sonores et des enregistrements de la voix du cinéaste qui rendent à la rumeur son poids de fantômes.

Le très beau et méconnu tourné-monté *X-Country* arrive, en 1987, comme la découverte d'un autre mode de contrôle de la rumeur : non plus son montage brutal et insistant comme dans certaines vidéos du début des années 80 ; pas encore sa mise en dispositif élaborée comme dans les lettres de *Hi Steve*, mais le passage par un dispositif documentaire classique, l'entretien, souvent exécuté par un tiers, Paul McIsaac, retrouvé après plusieurs années de séparation. McIsaac, acteur dans *Ice* (1969), membre du groupe Newsreel, n'a pas suivi l'aventure de *Milestones* entre 1973 et 1975. Comme le futur Doc de *Route One/USA* (1989), il est parti seul et est devenu pendant de nombreuses années reporter radio – c'est ce talent qu'il offre à Kramer pour *X-Country*, film conçu au départ comme un simple « *home movie* », un film de mariage, se déroulant dans l'unité de lieu d'une maison et l'unité de temps des préparatifs et de la fête. La commande devient vite un terrain d'essai miniature des techniques sonores et visuelles du film à venir, *Route One/USA*, McIsaac jouant au bord des cadres de *X-Country* un porte parole ou une tête chercheuse pour Kramer qui prend lui aussi régulièrement son indépendance, et donne ses propres commentaires. La vidéo a alors dans *X-Country* au moins trois vertus. Comme dans de nombreux autres films, d'abord, elle permet de créer un brouillon, une esquisse, de jouir d'un

terrain d'essai pour diverses échelles techniques et structurelles d'un projet à venir. Le tourner-monter, ensuite, s'y accompagne de la nécessité d'un « parler-filmer », d'une gestion en direct de la rumeur, qui à travers la personne-personnage de McIsaac impose de nouveaux effets et une nouvelle gamme de distances et de subjectivations entre celui qui filme et ce qui est filmé. Le tourner-monter, enfin, n'existe que dans une forte unité de lieu et de temps, qui confond les décisions de montage avec des déplacements et des ellipses rapidement compréhensibles, repérables, cartographiables : c'est « l'espace-film ». La structure du montage tend à se confondre avec des espaces et des trajets en vase clos, produisant une sorte d'effet-installation que l'on retrouvera dans sa plus grande expression avec *Berlin 10/90*.
La troisième partie de « tourner-monter » regroupe onze plans séquences (la série « Plans-minute » en contenant neuf), où l'on peut voir divers degrés de substitution du montage par un dispositif spatial - du simple trajet continu sur une route dans *Des graines dans le vent* (1997) à l'installation en huis-clos de *Berlin 10/90* (1991) en passant par les cadres très composés des *Plan-minutes* (1995). La vidéo est ce qui autorise l'infinitisation du plan séquence, mais Kramer travaille avec du temps compté : le plan séquence est toujours une performance précise, même si improvisée, où il entre lui-même en confluence avec les éléments « montés » dans l'espace. Par l'exigence de cette confluence, le plan séquence vidéo produit le double sentiment insistant d'une solitude de celui qui fait l'image, et d'une forme de méditation active. C'est encore, aussi, une autre réponse à la rumeur. Soit sa contemplation, comme dans la plupart des *Plan-minutes*, qui s'attardent à des images possibles d'un son ou à la mise en bord cadre, ou en bord d'allégorie, de cette image. Soit sa rumination, comme dans *Berlin 10/90*, lente alternance de la voix et du corps de Kramer avec des bruits et des images venues du dehors, des bruits et des images indirectes du passé, pour créer l'étroite concrétion.
Notre Nazi (1984) filme en vidéo le tournage du film de cinéma *Wundkanal*, de Thomas Harlan, redoublant le dispositif de ce dernier (un véritable ancien responsable de la Gestapo, Filbert, y est employé pour jouer un ancien nazi enlevé par une organisation terroriste) en s'attardant sur Harlan et les membres de son équipe. *Notre Nazi*, d'abord sous-titré par Harlan et Kramer « *Feed Back* », fait partie des films vidéo de Kramer directement liés à un autre de cinéma et qui en fournissent un décalage ou une critique - à ce titre, l'un des films les plus proches de *Notre Nazi* est peut-être *Dear Doc* ; à ce titre encore, il est possible de voir *Berlin 10/90* comme un ultime retour critique sur le dispositif d'isolation de *Wundkanal*. Mais *Notre Nazi* est plus encore un exercice d'affrontement avec un corps-image, Filbert : bloc d'histoire indécomposable, opaque, placé au centre de l'espace noir du tournage et des attentions de tous. La vidéo permet de se glisser dans les entre-deux du tournage d'Harlan pour approcher au plus près le corps et le visage de Filbert : « Je voulais goûter à cet homme-là », dira quelque part Kramer. C'est le heurt cadavérique d'un corps historique dans le bleu de la vidéo : « d'entre les corps », Filbert le mort-vivant ne dit rien, trébuche, les gros plans le transforment en un monstre de pierre autour duquel les autres parlent, s'acharnent, projettent, se déchirent.
Approcher les corps c'est aussi souvent pour Kramer y chercher quelque chose de sa propre activité de filmage. D'entre les corps se découvre aussi « le vif » que l'on est : filmer est inséparable d'un certain athlétisme, d'un exercice du corps qui se réfléchit dans l'attention portée à l'entraînement des cyclistes de *La roue* (1993) ou des danseurs et rugbymen de *Maquette* (1990). Distance respectueuse ou stupéfaite de la caméra à ces corporalités, que la vidéo permet de suivre ou ne pas suivre : possibilité, dans la légèreté du dispositif, d'avouer une forme d'incompréhension face à ces autres corps, et d'impossibilité à finir le film (*Maquette*). L'acmé et la fin de cet athlétisme sont décrites dans les deux volets de *Ghosts of Electricity* (1997), où à la

sérénité des corps « circulant dans ce monde », dans le paradis d'un coin de campagne, succèdent les hybridations et disparitions des corps technicisés et confondus avec leurs propres images, dans des dispositifs audiovisuels dont la vidéo est l'une des premières expressions.
« *Feed Back* » était le sous-titre de *Notre Nazi*. On l'applique ici à trois vidéos qui reviennent sur des images et/ou sur le territoire d'un film précédent de Kramer : *Dear Doc* (1990) est une lettre vidéo adressée à Paul McIsaac pour boucler les retrouvailles de *X-Country*, *Doc's Kingdom* (1987) et *Route One / USA*. *SayKomSa* (1998) revient une ultime fois au Vietnam après *People's War* (1969) et *Point de départ* (1993) tout en servant partiellement de repérages pour un projet jamais réalisé, *Ground Zero*. *City Empires* (1998), enfin, compile des extraits de plusieurs films de Kramer pour en dégager des images urbaines. « La vidéo pense ce que le cinéma crée » (Ph. Dubois) est une vieille idée godardienne que Kramer, grand admirateur du réalisateur de *Scénario du film Passion*, n'exprime jamais explicitement mais met en œuvre constamment. Le « *feed back* » vidéo est à la fois une manière d'inachever les films, d'affirmer la nécessité de la reprise, et de tisser entre eux les liens réfléchis de la grande œuvre, d'un projet global.
« *Time Code* » est le terme technique qui a soudé, à la fin des années 80, l'alliance entre cinéma et vidéo qu'inventait le tournage de *Route One/USA* et qu'a documenté une série d'articles dans les *Cahiers du cinéma* de l'époque : une nouvelle caméra Aaton permit une synchronisation du son et de l'image par le « *time code* » inscrit électroniquement sur cette dernière, et permit aussi à *Route One / USA* d'être monté en vidéo. Mais *Time Code* serait aussi le nom d'un « *Codex Temporum* », un travail des temps historiques que l'œuvre de Kramer aura exploré sous diverses formes. Les intrications historiques, partout présentes ailleurs dans l'œuvre (que l'on pense aux multiples inserts de *Milestones* sur l'histoire des Etats-Unis), trouvent avec quelques vidéos des scénarios plus amples, proches du fantastique. Dans la fiction échevelée du *Manteau*, c'est la superposition des images photographiques qui montre la fluidification et l'interconnexion des temps à l'intérieur du cadre de la vidéo. Dans le mystère constant de *Cités de la plaine*, ce sont trois personnages aux destins simultanément séparés et uniques qui circulent dans les raccords d'une sorte de méditation historique entremêlant plusieurs états et étapes d'un récit d'immigration. La souplesse de la vidéo y est passée dans la liberté du montage et la recherche d'une structure fluide qui tisse les temporalités – s'accomplit doucement, au fil d'allégories aquatiques, ce que Kramer affirmait dans *Berlin 10/90* : « Peut-être que le temps est continu, mais nous le brisons en une explosion de particules. »

Cyril Béghin, juin 2008

Abréviations des références :
B.E. : Bernard Eisenschitz, *Points de départ. Entretien avec Robert Kramer*, Institut de l'image, Aix-en-Provence, 2001.
M.C. : Dominique Bax, Cyril Béghin (dir.), *Robert Kramer. Monographie*, « Théâtres au cinéma » n° 17, Magic Cinema, Bobigny, 2006.

Robert Kramer, The video move

There is a real sense of joy when you discover that a film-maker has managed to multiply and diversify lengths, genres, mediums and degrees of achievement in his work. A "gay science" that involves opening up to a variation in speed: this is the first effect of Robert Kramer's "video move" – a move that initiates, ends or extends others, a move that is never solitary but correlated with a previous or a future film to create springboards, accelerations or sudden stops for existing or upcoming images. To gather the films Robert Kramer shot on video is to collect images that take *their* time, all kinds of times: either a minute (*Plan minutes*) or almost two and a half hours (*X-Country*), a one-hour sequence shot (*Berlin 10/90*) or tightly edited images from various periods (*Dear Doc*, *City Empires*); video is a clutch that looks for the right speed of images.
For every speed, every move, there are practical requirements, in the noble sense of the word – as "action, in every point of its trajectory, outlines thought, introduces thought to the world", as young Kramer wrote in a notebook in 1963, there is always a time when one has to film before, during or after filming, if one believes in the camera's powers of action. Thus Kramer's entire work is inseparable from the search for a personal *praxis* of images: a set of moves and techniques that affect his own body as well as the social body of the people he films or with whom he films, that make him go through each and every type of production (from home movies like *Avant, pendant, après la Chambre sourde*, to large-budget sci-fi movie *Diesel*) and to invent several kinds of collaborations (the most striking staging alter egos he alternatively loved and rejected: John Douglas, Thomas Harlan, Paul McIsaac). It is in this search that video really acts as a clutch. It doesn't introduce radical changes in practice, but it allows for a strengthening or accelerating of some aspects of it that may be found in Kramer's whole work. This very process sometimes comes out with the energy of contradiction: video flow acts as a foil to Kramer's constant will for fragmentation, thus the film-maker has to find ways to break it up "from within". Hence the negative but crucial statement always salient in his work: "Video has no sense of analysis, no sense of precision, no sense of frame. It is its own thing, but it is a flow. It is electricity, power. If we want to consider everything cinema has ever meant, it is a good idea to work a bit on video, because it clearly shows how cinema is in fact mechanical and linked to nineteenth-century conceptions. Ultimately I would say that cinema is Marxist. Cinema is rigorous, analytical, dialectical, etc." (Robert Kramer in Bernard Eisenchitz, *Points de depart*, Institut de l'image, Aix-en-Provence, 2001).
Kramer has used video on a regular basis from 1983, first as a source of live images for performances with musician Barre Phillips and visual artist Sarkis; but it used it before that sporadically or by way of fable, as early as in the security watch scenarios in *Ice* (1969) or a short TV production in *Milestones* (1975). Later on, with director Alberto Seixas Santos in Portugal in 1976, and the following year in Angola with poet Ruy Duarte, Kramer experimented with television; this was shortly before Godard came to Mozambique, also with video cameras, for *Naissance (de l'image) d'une nation*. But it was only *Notre Nazi* (1984), a film made on video during the shooting of Thomas Harlan's *Wundkanal* and then turned into 35mm, that initiated support alternations and hybridizations of practices. First, shooting practices, with Kramer using ever more the camera to film himself, to the point of total isolation, and to talk while he's filming. Secondly, editing practices, as video allows the film-maker to edit while he is filming, to revise editing, or to come back to previous footage. Finally fiction practices, as video editing provides Kramer with the flexibility of temporality manipulation, which became the very theme of his last films. All these moves are to be considered throughout this programming.

For Kramer, video is the medium of both live shooting and its deliberate alteration: the vehicle of a flow of images and sounds that can hardly be interrupted with precision, but which are rather mixed up, superposed in live shooting as successfully as with editing and mixing. It provides the possibility of a lively and performative experience, a mix of subjective and historical times that culminates with the monologue sequence shot of *Berlin 10/90*. The formula of this mixing up is the "shooting-editing", the free construction of the film throughout the shooting process, according to instinct, to the stream of consciousness, memory and encounters, a possibility which cinema already provided, but which is made suppler by video, with the absence of cost or major technical difficulties, the possibility to go back, and above all, to talk while you are shooting: "talking-shooting". This "shooting-editing / talking-shooting" constitutes video's performative formula: you make the film as you shoot and talk, you don't only pile up images later meant to be edited. The film-maker's whole body and mind are at stake, like with the performances with Sarkis and Phillips. Several videos by Kramer have been shot-edited. Some are put together here under three heading titles. First, "the rumbling", which would be the world's hubbub, the noise of television, the transmission of pre-recorded sounds taped while shooting-editing, showing either the obsessive rustle of media-friendly and political received wisdoms, the constant noise of the ideological control of people's minds, or what comes to defy it: a noise covering the noise, a sound from the past mixed with today's noise, a voice guiding viewers throughout the distressing disorder of what is yet to come, a nostalgia in the film-maker's voice while shooting live. This "shooting-editing" is the original constraint of the three video letters to Stephen Dwoskin, *Hi Steve* (1991), and is also, as always, the "soundtracking-shooting" and "talking-shooting" that superpose live sound overflows and ghosts on the immediacy of shots and cuts: wanderings around a "deaf chamber", to quote the title of an other video from Kramer. *Les yeux l'un de l'autre*, made in 2005 by Keja Ho Kramer with the help of Stephen Dwoskin, searches for and reinvents Robert Kramer's late body in various places he visited, and in the process it resorts to sound devices and recordings of the film-maker's voice that fully restore the rumbling's share of ghosts.
In 1987, the beautiful but little known shot-edited *X-Country* marked the discovery of another way of controlling the rumbling: not with a brutal and insistent editing like in some early 80's videos, not yet by setting an elaborate device to deal with it like the letters in *Hi Steve*, but via a standard documentary treatment, the interview, often carried out by a third person, Paul McIsaac, after years of separation. McIsaac was an actor in *Ice* (1969), a member of the Newsreel group, but didn't take part in the *Milestones* adventure from 1973 to 1975. Like future Doc in *Route One/USA* (1989), he left alone and worked as a radio reporter for several years – a talent he shared with Kramer for *X-Country*, a film initially conceived as a mere home movie, a wedding film taking place within a unity of space (a house) and time (the preparations and the party). The order quickly became a small-scale test ground for sound and visual techniques used in the next film, *Route One/USA*, with McIsaac playing on the edge of *X-Country*'s frames a spokesman or pioneering researcher for Kramer, who also regularly takes his independence and delivers his own commentaries. Thus in *X-Country*, video has at least three assets. First, like in many other films, it allows to create a draft, a sketch and a training ground for various technical and structural scales of a project to come. Secondly, the shooting-editing comes here with the talking-shooting, a live treatment of the rumbling which, through McIsaac person-character, sets new effects and a new scale of distances and subjectivations between the one who films and the one who is filmed. Finally, the shooting-editing only exists within a strict unity of time and place that mixes editing decisions with movements and ellipses which are quickly understandable, spotted and mapped: it is "the film-space". The editing structure tends to merge with spaces and movements in

seclusion, thus creating a kind of installation-effect that may be found most remarkably in *Berlin 10/90*.
The third part of "shooting-editing" gathers together eleven sequence shots (including nine from the "Minute-shots" series) that show several degrees of substitution of a spatial device for editing – from the mere continuous journey on a road in *Des graines dans le vent* (1997) to the installation in camera of *Berlin 10/90*, or the much composed shots of *Plan-minutes* (1995). Video allows for the infiniteness of sequence shots, but Kramer works on a specifically given duration: the sequence shot is always a precise, if improvised, performance, where Kramer himself mingles with the "edited" elements in space. Because of the demanding nature of this mingling, the video sequence shot evinces an insistent double feeling of the loneliness of the one who creates the shot and of a kind of active meditation. Again, this constitutes another answer to the rumbling. Either its contemplation, like in most *Plan-minutes*, which linger on the potential images of a sound, or on the setting of this image on the edge of frame, on the edge of allegory; or its rumination, like in *Berlin 10/90*, a slow alternation of Kramer's voice and body with noises and images from outside, indirect noises and images from the past, to create the tight concretion.
Notre Nazi (*Our Nazi*, 1984) is a video documentary made during the shooting of Thomas Harlan's movie *Wundkanal*; it doubles up Harlan's device (Filbert, a genuine former Gestapo official, plays a former Nazi kidnapped by a terrorist organisation) by studying Harlan and the members of his crew. *Notre Nazi*, first subtitled "*Feed Back*" by Harlan and Kramer, is part of Kramer's video films which are directly linked to other cinema films, offering a distanced or critical view of it – as such, one of the closest films to *Notre Nazi* is probably *Dear Doc*, and *Berlin 10/90* may also be seen as an ultimate critical return on *Wundkanal*'s isolation device. But *Notre Nazi* is above all an exercise in confrontation with an image-body, Filbert: an unbreakable and opaque block of history set in the middle of the dark space of shooting and under everybody's scrutiny. Video is a way to slide in the intervening periods during Harlan's shooting, to get as close as possible to Filbert's body and face: "I wanted to taste that man", Kramer said somewhere. It is the deathly clash of an historical body against the blue of video: "from between bodies", Filbert the living dead says nothing, stumbles, the close-ups turn him into a monster of stone around which people talk, refuse to relinquish, make projections and tear each other apart.
Besides, coming closer to these bodies is often a way for Kramer to seek something about his own doings as a film-maker. Among bodies, you also discover the sharp nature of who you are: filming is inseparable from some athleticism, a body exercise that is reflected in the attention paid to the training of cyclists in *La roue* (*The Wheel*, 1993) or dancers and rugby players in *Maquette* (*Model*, 1990). The camera may be set at a respectful or amazed distance from this corporality, which the video medium allows to follow or not: because of the lightness of the device, it is possible to confess a lack of understanding when facing these other bodies, and the impossibility of bringing the film to an end (*Maquette*). The acme and the end of this athleticism are described in the two parts of *Ghosts of Electricity* (1997), in which the serenity of bodies "moving along in this world", in an heavenly patch of country land, gives way to the hybridizations and disappearances of technically altered bodies merging with their own images through various audiovisual devices, video being one of their main expressions.
"*Feed Back*" was the subtitle to *Notre Nazi*. It is applied here to three videos that go back over images and/or the territory from a previous film by Kramer: *Dear Doc* (1990) is a video letter to Paul McIsaac meant to complete the reunion of *X-Country, Doc's Kingdom* (1987) and *Route One/USA*. *SayKomSa* (1998) goes back to Vietnam for the last time after *People's War* (1969) and *Point de depart* (1993), and provides at the same time a kind of location research for a never-

achieved project, *Ground Zero*. Finally, *City Empires* (1998) compiles extracts from several movies by Kramer and brings out urban images from them. “Video thinks what cinema creates” (Ph. Dubois) is an old Godardian idea that Kramer, who is a great admirer of the maker of *Scénario du film Passion*, never formulates explicitly but constantly brings into play. The video “feed back” is at the same time a way to keep films uncompleted, to assert the necessity of a re-opening, and to weave between films the well thought-out bonds of the complete work, of a general project.
“*Time Code*” is the technical term that sealed in the late 1980s the union between cinema and video invented during the shooting of *Route One/USA* and documented then in a series of articles in *Les Cahiers du Cinéma*: with a new Aaton camera, it was possible to synchronize sound and image through a time code inscribed electronically on the image, and thus to video edit *Route One/USA*. But *Time Code* is also the name of a “*Codex Temporum*”, a work on historical times that Kramer explored in various forms. The historical intricacies that run through his whole work (think about the many inserts regarding the history of the USA in *Milestones*, for instance) find in some videos larger scenarios, close to fantastic cinema. In the wild fiction *Le Manteau*, the superimposition of photographic images shows the fluidification and the interconnection of times inside the video frame. In the constant mystery of *Cités de la plaine*, three characters with simultaneously separate and unique fates move along the joins of a kind of historical meditation mixing several states and stages of an immigration story. The suppleness of video shows in the freedom of editing and the search for a fluid structure weaving temporalities – slowly, as aquatic allegories succeed one another, what Kramer asserted in *Berlin 10/90* transpires: “Time may be continuous, but we break it into an explosion of particles.”

Cyril Béghin, June 2008

Abbreviations for references:
B.E. : Bernard Eisenschitz, *Points de départ. Entretien avec Robert Kramer*, Institut de l’image, Aix-en-Provence, 2001
M.C. Dominique Bax, Cyril Béghin (dir.), *Robert Kramer. Monographie*, « Théâtres au cinéma » n° 17, Magic Cinema, Bobigny, 2006

MILESTONES

Rétrospective Robert Kramer

Les Etats-Unis du début des années 70 : dans l'après des mouvements de protestation contre la guerre du Vietnam et de la contre-culture, des hommes et des femmes cherchent à réinventer leurs vies.
« *Milestones* c'est une mosaïque complexe de personnages et de paysages qui s'entrelacent pour former le tissu du film. Il y a beaucoup de scènes dans de nombreuses villes, des visages et des voix sans fin mais avec beaucoup de commencements. » (Robert Kramer, John Douglas, « Présentation », in dossier de presse de *Milestones*, 1975-2008.)

The United Sates in the early 70s: in the aftermath of protest movements against the Vietnam War and the counterculture, some men and women try to reinvent their lives.
"*Milestones* is a complex mosaic of characters and landscapes intertwining to shape the fabric of the film. There are many scenes in many cities, endless faces and voices but with many beginnings." (Robert Kramer, John Douglas, "Presentation", in *Milestones*' press kit, 1975-2008.)

Avec : G. W. Abbot, Amber Anne, Laurel Berger, Noah Berger, David Bernstein, Bobby Buechler, Carter Camp, Mary Chapelle, Pola Chapelle, Elizabeth Dear, John Douglas, Jay Foley, Gail Frazier, Alex Goldstein, Suey Hagadorn, Harriet, Kala Ho, Keja Ho, Lou Ho, Robert Ho, Lenny Horowitz, Alan Jacobs, Nancy Jainchill, Eben Johnson, Ritchie Johnson, Ruth Johnson, Sharon Krebs, Anne Lauterbach, Ellen Maddow, Joann Malone, Nick, Robert Nichols, Jim Nolfi, Dylan Nolfi, Joel O'Brien, Ocho, Rocco O'Rourke, Grace Paley, Harvey Quintal, Blake Malone Rainer, Melinda Rorick, Tina Sheperd, Leila Stork Solf, Susie Solf, Azfra Stork Solf, Philip Spinelli, Barbara Stone, David C. Stone, Joe Stork, Jeanie Sullivan, Walter Teller, Leaf Worn, Mariette Wickes, Paul Zimet.

U.S.A.
1975
16mm
195'
V.O.
Anglais, français

GUNS

Rétrospective Robert Kramer

Un journaliste, Tony, mène entre Paris et Marseille une enquête sur un obscur et important trafic d'armes. Dans le même temps, il est pris dans des relations affectives complexes entre plusieurs personnages.
« Si l'on pense à toutes les secousses qui agitent nos existences, leur flux et reflux, nos vies apparaissent plus complexes. Et si l'on décide de trancher dans toute la graisse ennuyeuse des transitions, des situations à répétitions, des lourds silences et de la psychologie, on s'aperçoit qu'il y a encore de l'espace, dans presque chaque film, pour un peu plus de densité. » (Robert Kramer à propos de *Guns*.)

Tony, a journalist, is investigating upon an important and obscure gunrunning. In the meantime, he is caught into complex emotional relationships between several characters.
"If you think about all the jolts that shake up our lives, their ebb and flow, our existences appear more complex. And if you decide to cut into all the boring fat of transitions, repetitive situations, heavy silences and psychology, you realize there is still some space, almost in every film, for a little more depth." (Robert Kramer about *Guns*.)

FRANCE
1980
16mm
95'
Image L. Bihi, R. Copans, C. Michaud, E. Pittard
Son O. Schwob, J. Umansky, D. Viellard
Montage V. Sarmiento, C. Martinez, Y. Dedet, M. Soussan
Musique B. Phillips

NOTRE NAZI

Rétrospective Robert Kramer

FRANCE, RFA
1984
Béta SP
114'
V.O.
Anglais, allemand
Sous-titres
Italien
Image Robert Kramer
Son Olivier Schwob
Montage
Sheherazad Saadi
Musique
Barre Phillips
Production
Qasar Films /
Wieland Schulz-Keil

Le cinéaste Thomas Harlan tourne un film de fiction, *Wundkanal*, sur un criminel de guerre nazi enlevé par des terroristes qui veulent lui faire avouer ses crimes. Il convainc pour cela Alfred Filbert, ancien criminel de guerre nazi, condamné à la prison à perpétuité mais libéré au bout de dix ans, de jouer le rôle principal du « docteur S. ». Robert Kramer, qui participe aussi à *Wundkanal*, en filme le tournage et en révèle les douloureuses contradictions.

Film-maker Thomas Harlan is shooting a fiction movie, *Wundkanal*, about a Nazi war criminal kidnapped by some terrorists who want to make him confess his crimes. He convinces Albert Filbert, a former Nazi war criminal who was sentenced for life but released after ten years, to play the leading part of "doctor S.". Robert Kramer participates in *Wundkanal* and films its shooting, revealing its painful contradictions.

Avec : Alfred Filbert, Thomas Harlan, Hertz Nativ, Ursula Langmann, Henri Alekan, Jimmy Glasberg, Roland Allard, Heike Geschonneck, Georges Liatard, Pierrot Devos.

X-COUNTRY : BEING A WEDDING BETWEEN US AND THE FARABUNDO MARTI LIBERATION FRONT IN PREDIDENT MONROE'S OLD HOUSE

Rétrospective Robert Kramer

FRANCE
1987
Béta SP
144'
V.O.
Anglais
Image
Robert Kramer
Son
Paul McIsaac

« Une très bonne amie à nous allait se marier. Je ne savais absolument pas quoi lui donner (…). Je me suis dit : "Bon, on va faire un film sur son mariage." C'était une circonstance très particulière. Sa maison de famille était la résidence du président James Monroe. Elle épousait le représentant politique du Front de libération Farabundo Marti, les guérilleros du Salvador. Et nous avions l'image étonnante de la résidence où avait été rédigée la doctrine Monroe, qui accueillait à présent le mouvement révolutionnaire du Salvador contre l'intervention américaine. » (Robert Kramer *in* B.E.)

"A good friend of ours was to get married. I had no idea what I should give her (…). So I thought: 'Well, I'm going to make a film about her wedding." Circumstances were really peculiar. Her family's house used to be the residence of President James Monroe. She was to marry the political representative of the Farabundo Marti National Liberation Front, the guerrilla organization from Salvador. We were confronted with the strange image of the residence where the Monroe Doctrine was written now hosting Salvador's revolutionary movement against the US intervention." (Robert Kramer in B.E.)

DEAR DOC

Rétrospective Robert Kramer

Après la longue aventure du tournage et du montage de *Route One/USA*, Kramer détourne une commande de La Sept et réalise une vidéo lettre adressée à l'acteur de *Ice*, *Doc's Kingdom* et *Route One / USA*, Paul McIsaac, et au personnage qu'il a incarné dans les deux derniers, Doc. Bilan personnel d'une amitié, ce montage est aussi l'occasion d'embrasser pleinement une certaine forme du film-essai, mêlant introspections et remarques générales sur le cinéma.

After the long adventure of the shooting and editing of *Route One/USA*, Kramer departs from an order by French TV network La Sept and shoots a video letter to Paul McIsaac, an actor in *Ice*, Doc's *Kingdom* and *Route One/USA*, and to Doc, the character he played in the last two films. This film is both the personal appraisal of a friendship and an opportunity to fully embrace a certain kind of film-essay, mixing introspections and general remarks on cinema.

FRANCE
1990
couleur
Béta SP
35'
V.O.
Anglais
Sous-titres
Français
Production
Les Films d'ici,
La Sept

MAQUETTE

Rétrospective Robert Kramer

Robert Kramer filme les répétitions d'une troupe de danse, à Châteauvallon, mais aussi différentes personnalités culturelles des alentours : un peintre, un écrivain, un rugbyman.
« La danse de Robert tient au fait qu'il n'est jamais dans la position de spectateur puisqu'il agit tout le temps ce qu'il voit. Et au jeu de vivre, d'être dans l'instant, il était très fort. » (Jeannette Dumeix, « Pour accompagner *Maquette* » *in* M.C.)

Robert Kramer films the rehearsals of a dance company in Châteauvallon, France, but also several cultural local figures: a painter, a writer, a rugby player.
"Robert's dance lies in the fact that he is never in the position of a spectator, as he constantly acts upon what he sees. And he was very good at the game of playing life, seizing the moment."
(Jeannette Dumeix, "Pour accompagner *Maquette*", in M.C.)

Avec : groupe Artefact (Jeannette Dumeix, Marc Vincent, Françoise Grolet, Patrice Usseglio, FrancisVoignier, Lutz Gregor), Daniel Herrero, Jean-Pierre Giaccobazzi, Simone Komatis, Kasper T. Toeplitz, Geneviève Vincent.

FRANCE
1990
Béta SP
60'
Montage
Robert Kramer
Musique
Barre Phillips
Son
Jean-Pierre Laforce
Production
TNDI
Châteauvallon/
Picador Art
Production

BERLIN 10/90

Rétrospective Robert Kramer

FRANCE
1991
Béta SP
64'

« En 1991, grâce à une bourse, j'ai séjourné à Berlin. Je voulais travailler sur la chute du Mur et l'unification. Mais les traces de l'Holocauste me ramenaient au centre de l'histoire. Les lieux témoignaient du passé avec une violence que je n'avais pas expérimentée. Pour la série « Live », La Sept me commanda un plan séquence de soixante minutes. A quatre reprises, j'ai tenté de trouver le lien avec le présent. Rien ne me convenait. Finalement j'ai adopté un choix minimal. Je me suis retrouvé dans ma salle de bains dont le carrelage me rappelait celui du centre de torture de l'espace mémorial berlinois "Topographie de la terreur", et sans le vouloir consciemment, j'ai repris la conversation entreprise avec *Notre Nazi*. » (Robert Kramer, « La fin d'une histoire », *Documentaires* n°8, 1994.)

« In 1991, thanks to a grant, I stayed in Berlin for a while. I wanted to work on the fall of the Wall and the ensuing reunification. But traces of the Holocaust kept bringing me back to the heart of history. Places bore witness to the past with a violence I had never experienced. La Sept ordered me a sixty-minute sequence shot for the "Live" series. Four times I tried to retrieve the connection with present. Nothing suited me. Finally, I settled for a minimal option. I found myself in my bathroom, the tiles of which reminded me of the torture centre in Berlin's memorial space "Topography of terror", and without consciously meaning it, I resumed the conversation started with *Our Nazi*." (Robert Kramer, "La fin de l'histoire", *Documentaires* n° 8, 1994.)

HI STEVE. VIDÉO-LETTRES : ROBERT KRAMER / STEPHEN DWOSKIN

Rétrospective Robert Kramer

FRANCE
1991
Béta SP
99'
V.O.
Anglais
Sous-titres
Français

Entre février et juin 1991, Robert Kramer et Stephen Dwoskin échangent six lettres vidéos. Sont présentées ici les trois réalisées par Kramer.
« Pour les lettres vidéo, la règle était très précise : pas de montage ! Cela avait plus à voir avec la vidéo dans le sens où nous pouvions réaliser les journaux où les lettres de façon très basique. Nous pouvions parler seuls, et faire tout nous même. » (Stephen Dwoskin interviewé par Keja Ho Kramer, « Les yeux l'un de l'autre » *in* M.C.)

Between February and June 1991, Robert Kramer and Stephen Dwoskin exchanged six video letters.
Three videos by Kramer are shown here.
"For the video letters, the rule was very precise: no editing! It was mostly a video thing, since we could shoot diaries or letters in a very basic way. We could talk alone, and do everything ourselves." (Stephen Dwoskin interviewed by Keja Ho Kramer, "Les yeux l'un de l'autre", in M.C.)

« LA ROUE » : ANDREW HAMPSTEN USA ET GREG LEMOND USA

Rétrospective Robert Kramer

Deux portraits de coureurs cyclistes américains, filmés aux Etats-Unis pour une série commandée par Arte.
« J'aime filmer le mouvement. J'aime filmer les corps. Le problème de faire bouger les *motion pictures* est central. Il est compliqué par ma réticence à faire bouger les gens, à leur dire quoi faire. Quant à ces deux films sur les cyclistes… Je m'intéresse beaucoup aux athlètes professionnels. » (Robert Kramer *in* B.E.)

Two portraits of American cyclists, filmed in the United States for a series ordered by Arte.
"I like to film movement. I like to film bodies. The problem of bringing motion back into motion pictures is crucial. It is made even more complicated by my reluctance to make people move, to tell them what to do. As for these two films about cyclists… I'm really interested in professional athletes." (Robert Kramer in B.E.)

FRANCE
1993
2 x 7'

PLAN-MINUTES

Rétrospective Robert Kramer

Neuf plans séquence fixes réalisés par Robert Kramer sur invitation de Dominique Dubosc, pour le centenaire du cinéma.
« Plus tard, Robert m'a expliqué ses plans : il avait fait des "plans Lumière" dans le sens qu'il les avait conçus comme ceux de Louis Lumière, qui filmait son entourage ou ce qui l'entourait. Kramer, qui vivait dans son appartement près de la gare de Lyon et dans des conditions évidemment plus modestes que Louis Lumière, s'est donc mis à filmer ce qui l'entourait en plans fixes. Il a ainsi filmé ses machines, télécopie, télévision, mais aussi sa baignoire. » (Dominique Dubosc, entretien *in* M.C.)

Nine sequence shots made by Robert Kramer at the invitation of Dominique Dubosc, for the centenary of cinema.
"Later on, Robert explained his shots to me: he had made "Lumière shots", that is to say he had conceived them like those of Louis Lumière, who filmed the people and places around him. Kramer, who lived in an apartment near Gare de Lyon and in obviously more modest conditions than Louis Lumière, started to make still shots of what was around him: he filmed his machines, like the fax machine or the television set, but also his bathtub." (Dominique Dubosc, interview in M.C.)

FRANCE
1995
vidéo
7'
Production
Kino film

LE MANTEAU

Rétrospective Robert Kramer

FRANCE
1996
Béta SP
72'
V.O. Français
Image
Robert Kramer
Son
Corinne Gigon
Montage
Rémi Hiernaux
Musique
Barre Phillips
Avec
J.-Q. Châtelain, C. Yelnik, J. Huerta, N. Aiba, R. Rodriguez Flores, B.-M. Calvez, Dr Wolfgang Goebel
Production
La Sept / INA

« Je fus déconcerté lorsque mon ami, le réalisateur, me conta son histoire. Croyait-il vraiment qu'un manteau tissé par des Indiens du Pérou avait le pouvoir d'influencer les événements ? Parlait-il d'un manteau réellement magique, ou bien ce manteau était-il simplement une sorte de métaphore pour tous les indigènes, derniers témoins de notre folie ? Cette folie dominatrice qui commence avec les conquistadors et se perpétue jusqu'aujourd'hui ? "Une métaphore, pensais-je, d'accord – mais un objet qui vit et détient des pouvoirs ?" » (Robert Kramer, dossier de presse du film, novembre 1996)

"I was confused when a friend of mine, a fellow film-maker, told me this story. Did he really believe that a coat weaved by Peruvian Indians had the power to affect the turn of events? Was he talking about a truly magical coat, or was this coat merely a kind of metaphor for all the natives, the last witnesses of our madness, this domination frenzy which started with conquistadors and is still perpetuated today? 'A metaphor, I thought, very well – but an object that lives and has powers?'" (Robert Kramer, press kit of the film, November 1996)

DES GRAINES DANS LE VENT

Rétrospective Robert Kramer

FRANCE
1997
6'
Image
Robert Kramer
Son
Maurice Serfaty
Production
Corto Pacific

Plan séquence suivant une manifestation de chômeur à Wakefield, en Angleterre. « En France, il y a eu la période des radios libres, il y a actuellement le mouvement des chômeurs, celui des sans-papiers, les grèves, de petites choses mais très riches. Il y a cette marche européenne contre la précarité, où je suis allé tourner un peu, en franc-tireur, pour moi-même, pour appartenir à cette énergie-là. » (Robert Kramer, *24 images*, été 1998.)

A sequence shot showing a demonstration of unemployed workers in Wakefield, England. "In France, there was once the time of independent radio stations, there is now the unemployed workers' movement, the illegal immigrants' movement, the strikes, little but crucial things. There was this European walk against deprivation, and I went there to film a little, on my own initiative, just for myself, to take part in this energy." (Robert Kramer, *24 images*, summer 1998.)

GHOSTS OF ELECTRICITY

Rétrospective Robert Kramer

« Commandé par le festival de Locarno dans le cadre d'une série de films sur le « futur du cinéma », *Ghosts of Electricity* commence comme le film du Jardin d'Eden, où le temps est le temps réel, où le corps pèse son véritable poids, où nous sommes encore curieux du monde qui nous entoure, et où le lien de la caméra avec le monde n'est pas encore brisé. De là, nous partons vers les conséquences d'une révolution technologique qui n'est pas seulement en train d'émerger partout, mais est déjà là en nous, derrière nos yeux. » (Robert Kramer, texte inédit, 2000.)

Ordered by the Locarno festival within the context of a series of films about "the future of cinema", *Ghosts of Electricity* starts as a film on the Garden of Eden, when time is the real time, where the body weights its real weight, where we are still curious about the world around us, and where the link between the camera and the world isn't broken yet. From there, we head off towards the consequences of a technological revolution which isn't only emerging across the world, but which is already inside of us, behind our eyes." (Robert Kramer, previously unpublished text, 2000.)

SUISSE
1997
19'
Production
Waka, Films AG

SAYKOMSA

Rétrospective Robert Kramer

« L'histoire a fait du Vietnam un de mes lieux d'élection ; les liens que vous établissez avec des êtres et des lieux vous apparaissent très souvent totalement inattendus. Mais ce n'est pas une question de hasard. C'est, entre autres, une question d'histoire, d'enchaînement d'événements, "c'est comme ça". Une fois cela admis, vous pouvez passer beaucoup de temps à essayer de comprendre pourquoi c'est comme ça. »
Robert Kramer, présentation du film au festival de Locarno, 1998.

"History has made Vietnam one of my favourite places; the links you establish with people and places often appear completely unexpected to you. But it isn't a matter of chance. It is, among other things, a matter of history, of a sequence of events, "*c'est comme ça*", that's just the way it is. Once you have admitted it, you may spend a lot of time wondering why it is so."
Robert Kramer, presentation of the film in the Locarno festival, 1998.

FRANCE
1998
Béta SP
26'
V.O.
Vietnamien, français
Image
Robert Kramer
Montage
Robert Kramer, Julien Cloquet
Son
Le Hong Chuong
Production
Richard Copans, les Films d'ici

CITY EMPIRES

FRANCE
1998
Béta SP
24'
Production
Robert Kramer

Montage d'extraits de *Route One/USA*, *Diesel*, *À toute allure*, *Berlin 10/90*, *Sous le vent* et *Ghosts of Electricity*, autour du thème de l'urbain, réalisé à l'occasion de la Revue parlée « Architecte et cinéaste » organisée par le Centre Georges Pompidou en avril 1998.
« Les villes, pour moi, étaient plutôt l'image de ma prison, l'image de quelque chose qui était fait pour moi, dont j'ai hérité. Et je ne me retrouve pas en elles, j'y vois une sorte de solidification de tous les choix faits par un pouvoir qui ne s'intéresse apparemment pas aux mêmes choses que moi, qui s'intéresse à ma productivité, à mon intégration dans un certain travail, dans une certaine image de la vie qui n'est pas la mienne… » (Robert Kramer, *Urbanisme* n°328, janvier-février 2003.)

Edited extracts from *Route One/USA*, *Diesel*, *A toute allure* (*At full speed*), *Berlin 10/90*, *Sous le vent* and *Ghosts of Electricity*, on the theme of urbanity, made on the occasion of the Spoken Review "Architect and film-maker", organised by the Georges Pompidou Centre in Paris, in April 1998.
"To me, cities were mostly an image of my prison, the image of something that was made for me, which I had inherited. And I cannot find myself in them, I think of them as a kind of solidification of all the choices which have been made for me by a power which apparently isn't interested in the same things as myself, which is only concerned with my productivity, my integration into a certain type of work, a certain conception of life which isn't mine…" (Robert Kramer, *Urbanisme* n°328, January-February 2003.)

CITÉS DE LA PLAINE

Rétrospective Robert Kramer

« Dans *Cités de la plaine*, tout ce qui devrait être rapproché est disjoint, éloigné. (…) Les incidents raccordent sans doute, mais rien d'autre, ou presque. Est-ce la même chose, le trajet du poor immigrant humilié, "un genou en terre", et acharné à réparer cette humiliation, et celui de l'aveugle indifférent à tout sinon à sa rumination, prêt à tout accepter pour sentir l'âge et la taille d'une voix, l'odeur d'une fleur, le toucher de l'herbe ? Le mystère est plus dense que dans aucun film de Kramer, mais : comment est la nuit ? Claire. » (Bernard Eisenschitz, « Mosaïque Kramer », *in* M.C.)

"In *Cités dans la plaine*, all the things that should be connected are separate, remote. (…) Incidents may bring them together at some point, but almost nothing else does. Can the journey of a poor humiliated immigrant, "one knee to the ground", determined to wipe away this humiliation, be likened to the life of a blind man, indifferent to everything but his own pondering, ready to accept everything only to sense the age and the size of a voice, the smell of a flower, the touch of the grass? The mystery is deeper than in any other film by Kramer, but how is the night? Bright." (Bernard Eisenschitz, "Mosaïque Kramer", in M.C.)

FRANCE
1999/2000
35mm
110'

LES YEUX L'UN DE L'AUTRE

Keja Ho Kramer et Stephen Dwoskin

Rétrospective Robert Kramer

« Stephen Dwoskin et Keja Ho ont parlé de faire un film ensemble. Construit sur la trame narrative d'une enquête : un détective, Keja Ho K., à la recherche d'un fantôme, Robert Kramer. *Les yeux l'un de l'autre* est un voyage personnel qui emmène le partage des endroits où l'on a vécu en famille, des impressions et des empreintes, des discussions avec des amis, des images d'un deuil, d'une délivrance, de l'absence douloureuse du père et cinéaste Robert Kramer. » (Keja Ho Kramer, Stephen Dwoskin, présentation du film, 2006.)

« Stephen Dwoskin and Keja Ho talked about making a film together that would be based on the narrative framework of an investigation: a detective, Keja Ho K., searching for a ghost, Robert Kramer. *Les yeux l'un de l'autre* is a personal journey through the places they have lived on as a family, through impressions and marks he left behind, conversations with friends, images of a bereavement, of a delivery, of the painful absence of father and film-maker Robert Kramer." (Keja Ho Kramer, Stephen Dwoskin, presentation of the film, 2006.)

USA, FRANCE
2006
Couleur
Béta SP
47'
Image, son
Keja Kramer
Montage image
Ketja Kramer et Stephen Dwoskin
Montage son
Julien cloquet
Musique
Kasper Toplitz
Production
Magic Cinema
Coproduction
Kramerink
Avec B. Buegler, E. Kramer, E Kroll, J. Leland

Tous ces films ont été réalisés à l'époque de mai 68 par une bande de parisiens composée, entre autres, des réalisateurs Philippe Garrel et Patrick Deval, de la monteuse Jackie Raynal, des artistes Olivier Mosset et Daniel Pommereulle, de Zouzou, égérie errante des sixties et muse de Garrel, et de Caroline de Bendern, rebaptisée la « Marianne de 68 [1] » en référence à l'icône de la République Française, symbole de la Liberté et de la Raison, qu'on trouve dans toutes les mairies de France.

Il a longtemps été dit qu'au-delà des pamphlets, des affiches et des ciné-tracts, mai 68 n'avait donné aucune œuvre d'art majeure [2]. Les films du mouvement Zanzibar, sortis de l'oubli dans lequel ils étaient tombés après sa dissolution au début des années 1970, viennent contredire cette idée reçue. Influencés par le travail de Jean-Luc Godard et du cinéma américain underground, tout en étant plus extrémistes, ces films se caractérisent par un montage plus que minimaliste, des plans panoramiques qui laissent le spectateur en quête de point focal, des dialogues improvisés – voire quasiment absents, le plus souvent – ainsi qu'une narration non linéaire collant de très près à la pensée politique et sociale émergente de l'époque. Tous les réalisateurs de Zanzibar partageaient un même discours politique radical ; un sens aigu de l'esthétique était tacitement requis pour être admis au sein du groupe, et ce n'est sans doute pas un hasard si plusieurs de ses membres gagnaient alors leur vie comme mannequins. Bien plus que simplement documentaires – affirmation douteuse d'une représentation du passé « tel que ça c'est passé » – les films de Zanzibar, symbolisent l'essence même du potentiel déstabilisateur de mai 68, sans doute plus qu'aucune autre production culturelle de l'époque.

C'est autour de Sylvina Boissonnas, riche héritière et mécène, que se regroupa alors toute une constellation de réalisateurs qui, pour autant, ne formèrent jamais un groupe véritablement structuré. Entre 1968 et 1970, elle finança près d'une douzaine de films, qui seront rétrospectivement regroupés sous l'étiquette « Zanzibar » – un nom inspiré d'un voyage entrepris par certains des membres du mouvement en 1969 dans ce pays d'Afrique alors sous la férule d'un régime maoïste. Boissonnas elle-même était issue d'une famille de mécènes réputée. Sa mère, Sylvie Boissonnas (née Schlumberger), fut l'une des grandes bienfaitrices du Centre Pompidou, tandis que sa tante, Dominique de Menil, qui avait émigré aux États-Unis en 1941, fut l'un des grands mécènes des arts du XXème siècle. Sa cousine Philippa de Menil, fonda quant à elle la Dia Art Foundation, en 1974. À l'origine, l'inspiration des activités de Sylvina dans ce domaine remonte cependant à plus loin encore. Si sa tante était déjà fort active dans le domaine des arts dans les années 60, il est fort probable que Sylvina a été influencée par l'action du Vicomte et de la Vicomtesse de Noailles qui, dans les années 30, financèrent de nombreux films, dont le sulfureux *L'Âge d'or* de Buñuel, film précurseur de l'œuvre du mouvement Zanzibar. Quoi qu'il en soit, on ne peut nier que Sylvina Boissonnas ait œuvré à la redéfinition du mécénat selon l'esprit de l'époque. Une action qu'elle énonce en ces termes : « Je pense qu'il est important d'affirmer que c'est grâce à "l'Esprit de Mai" que ces films ont pu voir le jour. Pour beaucoup d'entre nous, il y avait cette volonté de liberté totale, de laisser derrière nous ce que Guy Debord avait baptisé "la société du spectacle", pour nous exprimer dans plusieurs domaines à la fois, sans jamais nous spécialiser. Nous étions en phase avec la jeunesse américaine des années 60 et 70, tout comme avec la révolution culturelle chinoise (du moins ce que l'Ouest en percevait à l'époque). Nous avons également tenté de mettre en pratique les principes d'autogestion, rejetant toute forme de délégation d'autorité. Nous avions le courage de penser qu'il était possible de faire un film sans être des professionnels, en réduisant la taille des équipes, souvent composées d'amis qui faisaient office de techniciens. [3]»

Il serait difficile aujourd'hui d'avoir une approche plus radicale que celle de Sylvina Boissonnas. Elle tenait salon à la Coupole, sortant son chéquier pour tous ceux qui venaient la voir avec une idée. Il avait fallu près de dix ans à la génération précédente, la Nouvelle Vague, pour briser les chaînes corporatistes du cinéma français. Les méthodes de Boissonnas faisaient fi de toute formalité. Ses productions furent qualifiées de *sauvages*, et en tant que telles n'avaient pas accès aux circuits de distribution classiques. (Il fut un temps question de créer une salle d'Art et d'Essai, mais personne ne voulut s'engager dans une telle démarche capitaliste). Pour situer le contexte, rappelons, comme Boissonnas l'avait fait remarquer, que les acteurs eux-mêmes participaient au financement des films, abandonnant tout cachet. Boissonnas encourageait activement les techniciens du cinéma, comme Michel Fournier et Claude Martin, à réaliser leurs propres films, et finançait par ailleurs les projets de parfaits néophytes. Permettant à des personnes sans bagage universitaire ni expérience professionnelle de faire des films, elle mettait ainsi en pratique une certaine philosophie de l'anti-autoritarisme, à l'instar d'un Joseph Beuys qui à l'époque exigeait que l'académie des Beaux Arts de Düsseldorf fût ouverte à quiconque désirait y entrer.
Quarante ans plus tard, il n'est pas inutile de rappeler que l'un des rêves de mai 68 était « l'abolition du capital et du profit [4] ». Si l'on ne peut comparer Boissonnas à une sorte de Robin des Bois, redistribuant l'argent de sa famille aux maoïstes, il serait cependant réducteur d'en faire un symbole du radical chic. Le fait que les films Zanzibar aient résisté aux clichés révolutionnaires fumeux tient beaucoup à la nature même des activités de leur bienfaitrice, qu'on serait tenté de considérer comme une démarche conceptuelle ayant une valeur artistique intrinsèque. Boissonnas est le symbole même de la complexité des rapports qu'entretenaient les soixante-huitards avec les forces qu'ils souhaitaient renverser. Cette complexité a laissé des traces dans les films Zanzibar jusqu'au niveau le plus fondamental : le soutien de Boissonnas permettait aux réalisateurs de travailler en 35 mm, fort coûteux, donnant aux films une image d'une qualité quasi hollywoodienne, tout à fait inhabituelle pour des réalisations underground. D'autres ambivalences du genre apparaissent quant au style et au contenu des films, comme dans le premier film du mouvement, *Détruisez-vous*, tourné au début du printemps 68 ; le titre était tiré d'un slogan en vogue à cette époque « Aidez-nous, détruisez-vous [5] ». Ce film de 75 minutes était l'œuvre d'un parfait débutant, Serge Bard, étudiant en sociologie à Nanterre, d'où partirent les émeutes de mai. Dans son film, Serge Bard fait se croiser anarchiquement deux influences disparates, mêlant le Godard de *La Chinoise* à l'esprit de la *Factory* et des films de Warhol.
C'est Mosset et de Bendern qui firent connaître le travail de Warhol à Bard et au reste du groupe. Mosset avait séjourné à la *Factory* en 1967 ; on le retrouve prenant une pose toute warholienne, la main sur la bouche dans *Détruisez-vous*. De Bendern avait visité la *Factory* la même année, était sorti avec Viva, et avait assisté aux tournages de *Bike Boy* et *Nude Restaurant* [6]. Les trois compères s'essayèrent à recréer une version française de l'univers warholien, comme en témoignent les scènes du loft du film. Empruntant à *La Chinoise* une intrigue minimaliste, *Détruisez-vous* raconte l'expulsion de Thierry (Thierry Garrel) d'une cellule révolutionnaire dirigée par le critique d'art et poète marxiste Alain Jouffroy, lui-même mentor de plusieurs membres du mouvement Zanzibar, et qu'on retrouve ici dans un rôle de pater familias. Le principal protagoniste en est cependant Caroline (de Bendern), errant sans but pendant toute la durée du film. Les dialogues sont parfois énigmatiques et dignes de Beckett (Olivier : « Sais-tu où tu as acheté ton pantalon ? » Caroline : « J'ai oublié. Ce n'est pas important. » Olivier : « Il y a donc des choses importantes et d'autres qui ne le sont pas ? »). D'autres sont clairement politiques. Dans une scène, Jouffroy, debout dans un amphithéâtre, énumère les différents points d'un programme inspiré du personnage militant d'Anne Wiazemsky dans *La Chinoise*.

Premier point : Faire de la désobéissance civile une loi.
Deuxième point : Exproprier la Banque de France
Troisième point : Détruire toutes les archives de la Sécurité Nationale et de la Police.
Quatrième point : Nommer un Conseil Général de Paris, composé à 80 % d'hommes et de femmes de moins de 25 ans, français et étrangers.
Cinquième point : Faire de l'armée un corps décoratif destiné aux travaux publics.
Sixième point : Pendant six mois, faire des professeurs des étudiants, et vice-versa.
Le gouvernement gaulliste de l'époque ne risquait pas d'adopter cet agenda. Remarquons que Jouffroy s'adresse à un amphithéâtre quasiment vide. (Le public est composé de seulement quatre femmes, dont l'une est Boissonnas). Caroline intervient pour se fendre d'un commentaire sur sa velléité de faire sauter une usine de napalm aux États-Unis, avec un ami, mais « nous étions complètement défoncés, et nous n'y avons plus pensé ». *Détruisez-vous*, comme *La Chinoise*, anticipent sur les événements de mai 68 ; mais si *La Chinoise* se finit sur un assassinat, mettant en pratique (fictivement parlant) son appel à la lutte armée, *Détruisez-vous* se termine de façon plus saugrenue, montrant Caroline en gros plan en train de glousser, suivi d'une ultime séquence sur un interminable (et très warholien) match de boxe passant à la télévision. Difficile de ne pas douter des intentions révolutionnaires que le film affiche ostensiblement.
Lorsque la grève générale commença, les membres du mouvement Zanzibar descendirent dans la rue, érigeant des barricades, ne se faisant pas prier pour jeter quelques pavés. Début mai, le caméraman de *Détruisez-vous*, Pierre-William Glenn, tourna une scène dans l'appartement de Mosset, situé dans le 6ème arrondissement, puis sortit dans la rue rejoindre les manifestants. Avec l'aide de Deval, Jouffroy, Raynal et Laurent Condominas, Garrel filma l'une des manifestations en 35 mm, que Raynal monta le jour suivant pour un faire un court métrage, *Actua 1* (pour « actualités »). Pierre Clémenti, qui joua dans deux des films de Garrel de l'époque, se mit également à filmer les manifestants, retournant exprès en plein tournage à Rome, où il jouait dans *Partner* de Bernardo Bertolucci, pour capturer les émeutes en 16 mm. Son film *La Révolution n'est qu'un début, continuons*, récemment redécouvert, témoigne de nombreuses confrontations entre les étudiants et les CRS dans le Quartier Latin.
En juin, l'ordre avait été rétabli et plusieurs membres du groupe, dont Garrel, Bard, Deval, Raynal et de Bendern, s'enfuirent pour Rome. Ils déposèrent les négatifs des films tournés pendant les grèves dans un laboratoire italien, où la plupart furent perdus ou détruits (par des techniciens solidaires de leurs camarades communistes et syndiqués en France). Lorsqu'ils retournèrent à Paris peu après le retour de De Gaulle, leurs films devinrent underground, pour ainsi dire, comme si les réalisateurs estimaient que dorénavant, l'action directe ayant échoué, il fallait approcher la politique par des moyens détournés. Plusieurs réalisateurs du mouvement Zanzibar réagirent à cet échec en s'imposant l'exil. Daniel Pommereulle, par exemple, tourna au Maroc un film intitulé *Vite*, qui cristallisait sa profonde déception. Au côté d'un jeune garçon arabe, dans un paysage désertique, Pommereulle lance une attaque au vitriol contre le monde occidental, chantant et gesticulant comme pour faire se matérialiser la révolution par des incantations. L'on sent dans les images que Pommereulle souhaite aller bien plus loin encore qu'au Maroc, lorsqu'il montre des images de l'espace, merveilleuses d'austérité, filmées avec une caméra fixée à un télescope Questar, les insérant dans la séquence du désert. Ses images de la galaxie rappellent les premières photos de la Terre vue de l'espace, prises l'année précédente par la mission Apollo 8. D'autres membres du groupe restèrent en France, prenant acte de leur désillusion, désireux d'exprimer leur sentiment d'être des réfugiés dans leur propre pays. Tourné en 1968, *Acéphale*, de Patrick Deval montre un groupe de soixante-huitards errant dans les rues d'un Paris

méconnaissable. Nous sommes désormais loin de la ville de carte postale, avec ses repères architecturaux, ses cafés, ses billards électriques, qu'on voyait dans les films de la Nouvelle Vague. *Acéphale* se déroule dans une sorte de *no man's land* inhospitalier du 14ème arrondissement et dans une station de métro désaffectée. Empruntant le titre de son film à la revue éponyme de Georges Bataille, Deval, tout comme Pommereulle, suggère le besoin de trouver de nouvelles perspectives pour une approche du monde au-delà du rationnel et fait allusion à l'expression populaire « Il faut changer de tête » d'une manière extrême, montrant au début du film un homme en train de se faire raser la tête au son d'une tronçonneuse, suggérant ainsi la nécessité de faire table rase par tous les moyens. Il ne s'agit plus d'y arriver à force de jets de pierre et de banderoles dans les rues. Dans les deux films que réalisa Bard après *Détruisez-vous*, c'est un véritable désaveu du discours engagé qui transparaît, dans lesquels les plans chocs disparaissent au profit d'une recherche esthétique. Tournés en 1968 avec le célèbre chef opérateur Henri Alekan (qui avait travaillé pour Jean Cocteau, dans *La Belle et la Bête,* et participé à d'autres films plus populaires, comme *Vacances Romaine* de William Wyler), *Ici et Maintenant* et *Fun and Game(s) for Everyone* exploitent une image très graphique popularisée par Roman Cieslewicz dans l'influente revue de gauche *Opus International*, dont Jouffroy était l'éditeur. Bard avait demandé à Alekan de tourner sur de la pellicule qu'on utilisait généralement pour enregistrer le son et il demanda aux techniciens du laboratoire de pousser le contraste au maximum, créant ainsi des images noir et blanc particulièrement crues. *Fun and Game(s) for Everyone* relate le vernissage de Mosset en décembre 1968 à la Galerie Rive Droite. Mis en musique par Barney Wilen et Sunny Murray, le film, un « happening » jazzy, voit Mosset, de Bendern, Salvador Dali, Amanda Lear et bien d'autres tentant d'illustrer l'aspect carnavalesque de la période.

S'il est un des membres du mouvement Zanzibar pour lequel on peut véritablement parler d'évolution, c'est Garrel, qui enchaîne à l'époque film sur film. Le programme politique mis en avant dans son premier film *Marie pour mémoire*, tourné fin 1967 et consacré aux amours croisées de quatre jeunes contestataires, peut sembler vague, il n'en n'est pas moins présent dans l'esprit de contestation dont font montre les protagonistes. *Marie pour mémoire* a été décrit comme un « film-choc », pour ses scènes sans concession, comme celle dans laquelle Marie (interprétée par Zouzou) se réveille dans un hôpital et réalise que les médecins ont procédé à l'avortement sans son consentement. Il est clair que de telles scènes ne sont pas une provocation gratuite, qu'elles veulent engendrer un vrai changement et traiter de questions sociales que Garrel considérait comme prioritaires. En avril 1968, à Hyères, lors de son discours prononcé à l'occasion de la remise du Premier prix au Festival du Jeune Cinéma, Garrel annonça qu'il en avait assez du cinéma pour le cinéma, que désormais seul l'intéressait le film visionnaire. Si son film devait avoir une quelconque valeur, cela devait être comme un pavé, jeté dans la salle. Nous savons aujourd'hui à quel point la déclaration de Garrel devait s'avérer prophétique.

Dans la foulée de l'impasse de mai 68, cependant, l'esprit contestataire de Garrel s'effaça peu à peu de son travail. À la fin du mois de mai, il téléphona à l'actrice Bernadette Lafont, lui demandant de quitter Paris avec lui pour tourner un film. Quant elle lui fit remarquer que les émeutes et les manifestations n'avaient pas cessé, il lui répondit qu'il n'y avait aucun intérêt à rester jusqu'à la fin des événements, chacun sachant comment cela allait finir. (Étant donné son scepticisme d'alors, il est ironique et poignant de penser qu'en 2005 il reviendrait sur le thème de mai 68 dans *Les Amants réguliers*, faisant jouer à son fils, Louis, le rôle d'un soixante-huitard dans un Paris hanté par les fantômes de la révolution.)

Les films successifs de Garrel, *Le Révélateur* (1968), *La Concentration* (1968), *Le Lit de la vierge* (1969) et *La Cicatrice intérieure* (1972), nous montrent une œuvre de plus en plus refermée sur

elle-même, sous l'influence des drogues, culminant avec *Le Berceau de cristal* (1975). Tourné fin mai dans la banlieue de Munich, *Le Révélateur* semble une métaphore onirique des récents événements parisiens. Il raconte l'histoire d'un couple (Bernadette Lafont et Laurent Terzieff) voyageant avec leur jeune fils (Stanislas Robiolle), comme pour échapper à un danger mystérieux. La fin suggère sans le montrer le meurtre des parents par le fils qu'on voit s'éloigner en direction d'un lac, tel un Christ juvénile, incarnation de « l'enfant sauveur[7] ». Le film suivant, *La Concentration*, plonge plus profond dans le vase clos du couple, et montre un jeune homme androgyne (Jean Pierre Léaud) et une femme (Zouzou), enfermés dans une chambre, vêtus de leurs seuls sous-vêtements. *Le Lit de la vierge* est, en revanche, une pure allégorie chrétienne. En nommant ses héros Marie et Jésus, Garrel rappelle l'esprit de toute une génération pour qui Jésus avait été un hippie avant la lettre. Dans une scène mémorable suggérant un baptême, Clémenti, jouant un Jésus plus torturé qu'apaisé, mène ses fidèles à travers l'eau.

Il serait pourtant erroné de penser que les films du mouvement Zanzibar puissent se réduire à une description du déclin du politique vers l'apolitique. Nous pourrions par exemple parler d'un fil directeur décelable à travers tous les films du mouvement, à savoir un féminisme qui se démarquait alors fortement du machisme de l'époque. Deux des films de Zanzibar les plus innovants furent de fait réalisés par des femmes. Il est facile d'oublier, à l'heure où beaucoup de réalisateurs sont des femmes, combien le contexte professionnel était différent il y a quarante ans – de la même manière que nous avons aujourd'hui oublié qu'il n'était pas possible pour une femme d'ouvrir un compte en banque sans le consentement de son mari. Les actrices mises à part, les femmes qui désiraient travailler dans l'industrie du cinéma n'avaient guère le choix : elles pouvaient devenir monteuse, script girl, ou rejoindre les rangs du petit personnel : coiffeuses, maquilleuses, etc. Jackie Raynal fut l'une des première à rompre avec ce modèle, avec l'aide de Boissonnas. En 1968, elle réalisa *Deux fois*, tourné à Barcelone, devenu l'un des films du mouvement Zanzibar les plus connus et qui, en 1972, a obtenu le premier prix du festival d'Hyères, ex-aequo avec Rachel Weinberg pour *Pic et Pic et Colégramme*. Le titre du film de Raynal est un clin d'œil au « Il était une fois » des contes, et l'œuvre revendique l'héritage surréaliste de Buñuel et de Cocteau, tout en faisant référence au proto-surréalisme de Pedro Calderon de la Barca, dramaturge du XVIIème siècle, citant par deux fois *La vie est un songe*. Comme pour les autres films du mouvement Zanzibar, *Deux fois* se désintéresse des conventions logiques traditionnelles et de la notion de causalité. Le dialogue est épuré, rejoignant en cela la prédilection des réalisateurs du mouvement pour les films muets, et certaines scènes se répètent, court-circuitant toute forme de cause à effet. Par exemple, la scène dans laquelle Raynal achète du savon dans une pharmacie est montée en boucle, sans explication. Mais c'est le message politique de Raynal, l'émancipation de la femme, qui est au cœur de l'œuvre. Dans une scène, la réalisatrice apparaît de profil, ses tresses dansant dans le vent, jusqu'à ce qu'une main masculine vienne la tirer par les cheveux hors du champ.

Sylvina Boissonnas a eu beau affirmer que les films du mouvement Zanzibar n'étaient pas des films politiques, il faut nuancer le propos. Par-dessus tout, ces films représentent un rejet. Rejet de l'autorité, rejet des hiérarchies traditionnelles au sein des équipes de tournage, rejet de la distinction des genres, de la société en général ; rejet de la notion d'auteur, rejet de la narration traditionnelle et rejet du langage. Ils représentent aussi une génération qui tourne le dos à la France pour s'intéresser à d'autres pays, d'autres continents, l'Afrique en particulier, et si l'on décèle quelque pointe de naïveté, voire de crypto-colonialisme dans ce penchant pour l'exotisme, il y a aussi une volonté sincère de réinventer le monde géopolitique, d'englober jusqu'à l'espace. Le critique d'art et champion du Nouveau Réalisme Pierre Restany résume de la sorte l'œuvre

de Boissonnas, et par extension celle de ses collaborateurs : « Sylvina Boissonnas a eu une vision prémonitoire du sens des événements de mai 68. Elle avait compris que cette aventure avait en son cœur l'altérité, à savoir, l'Autre. Mai 68 a déclaré le droit inaliénable de l'Autre à vivre avec ses différences.[8] »

Sally Shafto

Sally Shafto historienne et critique de cinéma, vit à Paris. Elle est l'auteur de « Zanzibar Films and the Dandies of May 1968 » (Editions Paris Expérimental, 2007).
Reprise partielle de l'article No Wave écrit par Sally Shafto, publié par la revue Art Forum.

NOTES

1. Le surnom de Caroline de Bendern lui vient d'une photo prise par le photographe Jean-Pierre Rey lors des événements de mai 68. On la voit assise sur les épaules de Jean-Jacques Lebel, brandissant le drapeau vietnamien. Cette photo est d'emblée devenue l'une des images emblématiques de cette époque.
2. Un point de vue partagé par l'historien et critique Keith Reader, professeur à l'Université de Glasgow, entre autres. Voir son étude : *The May 1968 Events in France: Reproductions and Interpretations* (New York: St. Martin's Press, 1993), 116.
3. Sylvie Boissonnas, dans une lettre à l'auteur, datée du 16 juin 1999. Citée dans *The Zanzibar Films and the Dandies of May 1968*, p.174.
4. Reader, op.cit. p.99.
5. *Détruisez-vous* a été financé en partie par le frère de Sylvina, Jacques Boissonnas, à sa demande. Le reste du financement provenait de la Sofracima, société de production à l'origine du film pacifiste *Far from Vietnam*.
6. L'un des membres au moins du mouvement Zanzibar aura été filmé par Warhol. Daniel Pommereulle passa l'hiver 1968-1969 à New York ; au *Max's Kansas City*, où il rencontra Warhol, qui en profita pour le filmer.
7. François Ricard, *La Génération lyrique : Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom* (Castelnau-le-Lez : Climats, 2001). L'essai de François Ricard fut d'abord publié à Montréal en1992. La citation est tirée de l'édition française, p.62.
8. Pierre Restany, lors d'un entretien avec l'auteur, 11 mai 1999. Cité dans *The Zanzibar Films and the Dandies of May 1968*, p.174.

All were made in or around May '68 by a troupe of Parisians including, among many others, filmmakers Philippe Garrel and Patrick Deval, film editor Jackie Raynal, artists Olivier Mosset and Daniel Pommereulle, waifish model and Garrel muse Zouzou, and Caroline de Bendern, who was dubbed the "Marianne of '68," after the female personification of Liberty and Reason depicted in much French statuary [1].

For a long time, it was said that May'68 produced only pamphlets, posters, and *cinétracts*, but no major works of art [2]. The Zanzibar films, which have been lately emerging from the obscurity into which they fell after the group dissolved in the early 1970s, challenge this *idée reçue*. Influenced by the work of Jean-Luc Godard and by American underground cinema, but in some ways more extreme than either, the films are characterized by absolutely minimal editing, panoramic shots that leave viewers to find the focal points, quasi-improvised dialogue – or, in many cases, almost no dialogue – and nonlinear narratives that fitfully track the emergent political and social modes of their day. While all the Zanzibar filmmakers shared radical political views, a strong aesthetic sense was also an unspoken prerequisite for admission to the informal group, and it is surely no coincidence that several of its members were models. Thus, a certain stylized, even dandified sensibility permeates their work; they were not interested in jettisoning aesthetics along with bourgeois mores. Going beyond mere documentary, with its dubious claims to representing the past "as it happened," the Zanzibar films, as much as and perhaps even more than any other body of cultural production to emerge from the period, instantiate the destabilizing potential of May '68.

The filmmakers themselves were less a cohesive unit than a loose constellation, orbiting around the French heiress Sylvina Boissonnas. Between 1968 and 1970, Boissonnas financed about a dozen films that were retrospectively gathered under the rubric Zanzibar (a name inspired by a 1969 voyage to that then-Maoist country, undertaken by some of the group's members). Boissonnas herself came from a family known for artistic largesse. Her mother, Sylvie Boissonnas (née Schlumberger), was a key benefactor of the Centre Pompidou, while her mother's sister, Dominique de Menil, who emigrated to the US in 1941, was one of the twentieth century's most important American art patrons.

Her cousin Philippa de Menil founded the Dia Art Foundation in 1974. Sylvina's activities in this area, however, antedate most of her relatives'. While Sylvina's aunt was already active as a patron in the mid-'60s, it is possible that she was also influenced in her activities by the Vicomte and Vicomtesse de Noailles, who in the '30s financed several notable films, including Luis Buñuel's incendiary *L'Âge d'or*, a veritable precursor to the Zanzibar group's oeuvre. Whatever the case, it is clear that Boissonnas reconfigured the tradition of avant-garde patronage in the image of the ethos of the time. She recalls:

I think it is important to state that it is thanks to the "Spirit of May" that these films were able to come into existence. There was an idea of achieving total freedom for many of us, of leaving behind what Guy Debord had memorably called the "society of the spectacle" and of participating in several areas at once, without however being a professional in any one. We were in sync with the youth movement in the US in the 1960s and 1970s, as well as with the Chinese cultural revolution (or how it was perceived in the West). We also sought to put into practice a collective management, to reject a delegation of authority. We dared to think of making films without being professionals, by using reduced crews, often made up of friends as technicians [3].

It would be difficult today to overemphasize the outlandish radicalism of Boissonnas's approach. Holding court at the Coupole restaurant, she simply signed checks for virtually anyone who

petitioned her with an idea. It had taken the preceding generation, the New Wave, nearly ten years to break through the corporatism of French cinema. Boissonnas's methods summarily dispensed with such red tape. Her productions were called *sauvage*, or renegade, and as such had no access to conventional distribution circuits. (For a time there was talk of running an art-house cinema, but no one wanted to engage in such a capitalist enterprise.) In this context, it is important to note, as Boissonnas has observed, that the actors in these films helped to finance them by forgoing any salary. Boissonnas actively encouraged film technicians, including Michel Fournier and Claude Martin, to make their own movies and also financed the projects of complete neophytes. In enabling people without academic credentials or professional experience to make films, she put into practice an anti-authoritarian philosophy that echoes Joseph Beuys's nearly contemporaneous demand for Düsseldorf's art academy to open its doors to anyone who sought admission.

It is worth remembering and emphasizing, forty years on, that one of the dreams of May'68 was "the abolition of capital and its profit [4]." While one should perhaps not cast Boissonnas as a Robin Hood figure, passing her family's money to the Maoists, neither can one simply call her a poster child for radical chic. Certainly her activities, which are tempting to view as conceptual gestures with an artistic valence of their own, constitute one of the primary ways in which the Zanzibar films resist misty clichés of revolution – Boissonnas is a living reminder that the relationship between the *soixante-huitards* and the forces they sought to overthrow was never just oppositional. This complexity is embedded in the Zanzibar films on the most fundamental, structural level: Boissonnas's support enabled filmmakers to work with relatively expensive 35-mm stock, so that many of the Zanzibar works have a Hollywood-worthy sheen utterly alien to most underground films. Other ambivalences, articulated at the level of content and style, are present from the very beginning, in the first Zanzibar film, *Détruisez-vous*, shot in the early spring of 1968; its title is taken from a popular slogan of the day, "*Aidez nous, détruisez-vous*" (Help us, destroy yourselves) [5]. This seventy-five-minute film was the work of an absolute beginner, Serge Bard, who had been a student in the sociology department at the University of Paris's Nanterre campus, the incubator for the May uprisings. In it, Bard anarchically crossbreeds two disparate influences: Godard's *La Chinoise* and Warhol's films and Factory.

Knowledge of the latter came to Bard and the rest of the group via Mosset (who spent time at the Factory in 1967 and in *Détruisez-vous* incarnates the iconic Warhol pose, with hand coyly to mouth) and de Bendern (who had visited Warhol's headquarters that same year, hanging out with Viva and watching the filming of *Bike Boy* and *Nude Restaurant*) [6].9 Together, this trio consciously sought to create a French version of the Warhol milieu, as seen in the film's loft scenes. With a threadbare plot lifted from *La Chinoise*, *Détruisez-vous* narrates the ousting of Thierry (Thierry Garrel) from a revolutionary cell led by Marxist poet and art critic Alain Jouffroy, a mentor for several members of the Zanzibar group who here adopts a paterfamilias role. The principal protagonist, though, is Caroline (de Bendern), who spends the film wandering aimlessly and helplessly around. Some of the dialogue is cryptic and Beckettian. (Olivier: "Do you know where you bought your pants?" Caroline: "I forgot. It's not important." Olivier: "There are things that are important and things that are not important?"). But some of it is didactically political. In one scene, Jouffroy, standing in an amphitheater, declaims a multi-point program, inspired by Anne Wiazemsky's militant character in *La Chinoise*:

First point: Institute civil disobedience as a law.
Second point: Expropriate the Bank of France.
Third point: Destroy all the archives of National Security and Police Headquarters.
Fourth point: Nominate a general council of Paris, composed of 80 percent men and women younger than twenty-five years old, French and foreigners.
Fifth point: Make the army the decorative body for the public works.
Sixth point: For six months, transform the professors into students, and vice versa.

Hardly an agenda that the Gaullist government or its present-day heirs would endorse. And yet, it should also be noted that Jouffroy holds forth in a nearly empty amphitheater. (The audience consists only of four women, one of whom is Boissonnas.) At one point, Caroline comments that she and a friend had once contemplated blowing up a napalm factory in the US, but "we were completely stoned, and then we forgot about it." *Détruisez-vous*, like *La Chinoise*, presages the events of May '68; but while *La Chinoise* ends with an assassination, thus putting into practice (fictively speaking) its call for armed struggle, *Détruisez-vous* ends much more ambiguously, with a close-up of a giggling Caroline followed by a protracted (Warholian) boxing match filmed off a television set. One is left with a sense of doubt about the revolutionary project the film ostensibly espouses.

When the general strike began, the members of the Zanzibar constellation took to the streets, throwing cobblestones and building barricades. In early May, the cameraman for *Détruisez-vous*, Pierre-William Glenn, shot a scene in Mosset's apartment in the Sixth Arrondissement and then walked out into the streets to join a demonstration. With the assistance of Deval, Jouffroy, Raynal, and Laurent Condominas, Garrel shot 35 mm footage at a demonstration, which Raynal the next day spliced into a short, *Actua 1* (for "*actualités*," or "newsreel"). Pierre Clémenti, an actor in two Garrel films from this period, also filmed during the demonstrations, flying back from Rome, where he was shooting Bernardo Bertolucci's *Partner*, to capture the uprisings in 16 mm. His film *The Revolution Is Only a Beginning: Let's Continue the Fight*, recently rediscovered, captures several confrontations between students and the CRS forces (Compagnies Républicaines de Sécurité) in the Latin Quarter.

In June, order was re-established, and many members of the group (including Garrel, Bard, Deval, Raynal, and de Bendern) fled to Rome. They deposited the negatives of the films shot during the strike in an Italian lab, where all were lost or destroyed (by technicians acting in solidarity with their Communist and unionist comrades in France). When they returned to Paris shortly after de Gaulle's power was restored, the political content of their films went underground, so to speak, as if the filmmakers felt that politics, henceforth, would have to be approached obliquely, direct action having failed.

Some Zanzibar filmmakers reacted to this failure by going into self-imposed exile. Daniel Pommereulle, for instance, shot a film in Morocco in 1969, titled *Vite* (Quickly), which crystallizes a profound sense of disappointment. Standing with a young Arab boy in a barren North African landscape, Pommereulle hurls vitriol at the Western world, chanting and gesturing as if attempting to make the revolution materialize through incantation. There is a sense that Pommereulle wishes he could go much farther than Morocco: Attaching a Questar telescope to a movie camera (a technical innovation at the time), he shot ravishingly austere footage of outer space, intercut with the desert sequence; his images of the galaxy recall the first pictures of Earth as seen from space, which had been taken by *Apollo 8* the previous year.

Other members of the group remained in France, registering their disillusionment by expressing a sense of internal displacement, as it were. Shot in July 1968, Patrick Deval's film *Acéphale* shows a group of *soixante-huitards* wandering aimlessly through a barely recognizable Paris. Gone is the picture-postcard city, replete with architectural landmarks and cafés and pinball machines, found in New Wave films. Instead, *Acéphale* is set in a kind of hard-bitten noman's-land in the Fourteenth Arrondissement and an abandoned subway station. Taking his title (which means "headless") from Georges Bataille's eponymous journal, Deval, like Pommereulle, suggests the need to achieve new perspectives by going beyond rational ways of apprehending the world and hints at an extreme response to the then-popular expression "*Il faut changer de tête*" (You must change your head): The opening image of a man's head being shaved is accompanied by the sound not of an electric razor but of an electric saw, indicating the need to achieve a tabula rasa by whatever means necessary. But gone is the idea that such a degree zero can be achieved through hurling rocks and waving banners in the streets. After May, drugs and travel had become the key methods of achieving different states of mind. A disavowal of the overtly political is also evident in the two films that Bard made following *Détruisez-vous*, in which he put aside bullet-point plans in favor of aesthetic research. Filmed by the renowned cinematographer Henri Alekan (who had worked on Jean Cocteau's *Beauty and the Beast*, as well as relatively mainstream movies like *Roman Holiday*), *Ici et maintenant* (Here and Now, 1968) and *Fun and Games for Everyone* (1968) exploit the kind of highly graphic image that the designer Roman Cieslewicz had popularized in the influential leftist journal *Opus International* (of which Jouffroy was an editor). Bard had Alekan shoot the image tracks on the kind of film stock usually used to record sound and, at the lab, had the technicians push the contrast to the maximum, creating starkly black-and-white images. *Fun and Games for Everyone* documents Mosset's December 1968 opening at the Galerie Rive Droite. Accompanied by the jazz of Barney Wilen and Sunny Murray, it is a film-as-Happening, with Mosset, de Bendern, Salvador Dalí, Amanda Lear, and many others illustrating the *kermesse*, or carnival aspect, of the period. With Garrel, perhaps more than any other member of the Zanzibar group, it is possible to speak of an evolution, because he made a number of films in rapid succession during these years. If the political program of his early film *Marie pour mémoire* (shot at the end of 1967 and focusing on the tangled amours of four countercultural youths) seems vague, it is nonetheless present in the spirit of contestation its young protagonists display. *Marie pour mémoire* was described as a *film-choc* (shock film), because of scenes such as the one in which Marie (Zouzou) wakes up in a hospital and realizes that doctors have aborted her pregnancy without her consent. One senses such "shocks" are meant not as cheap thrills but to induce real change, to address social conditions that Garrel felt constituted an emergency. In April 1968, in his acceptance speech for the first prize at the Festival du Jeune Cinéma at Hyères, Garrel announced that he was fed up with "cinema"; what interested him now was prophecy. If his film was to have value, he declared, it should be like a cobblestone, hurled into the theater. In hindsight, we know just how prescient Garrel's declaration was to be.

Following the impasse of May, however, the contestatory spirit of Garrel's work waned. And despite being the youngest member of the Zanzibar group, Garrel (born in 1948) seems to have been among the first to grasp that the revolution would not be sustained and that general disillusion would follow in its wake. Toward the end of May, he telephoned the actress Bernadette Lafont, asking her to leave Paris with him to shoot a film. When she pointed out that the riots and demonstrations were still under way, he told her there was no point in remaining until the end,

since one already knew how it would all turn out. (It seems a poignant irony, given this skepticism, that Garrel would be compelled to return to May '68 in his 2005 film *Les Amants réguliers* (Regular Lovers), which features his son, Louis, as a *soixante-huitard* in a Paris that seems haunted by revolutionary ghosts.)
Garrel's subsequent works, *Le Révélateur* (The Developer, 1968), *La Concentration* (1968), *Le Lit de la vierge* (The Virgin's Bed, 1969), and *La Cicatrice intérieure* (The Inner Scar, 1972), represent a steady movement toward a drug-laced interiority, culminating in his *Le Berceau de cristal* (The Crystal Cradle, 1975). Filmed at the end of May '68, on the outskirts of Munich, *Le Révélateur* seems to be an oneiric metaphor for the recent events in Paris: A couple (Lafont and Laurent Terzieff) travel with their young son (Stanislas Robiolle), as if escaping from some unnamed danger. Ultimately, there is a suggestion that the child kills his parents; at the end, he wanders off toward a lake, like an infant Christ, the incarnation of "the child savior[7]." In Garrel's next film, there is a retreat into the *vase clos* of the couple: *La Concentration* features an androgynous young man (Jean-Pierre Léaud) and woman (Zouzou), dressed only in their underwear, locked in a room with a bed. *Le Lit de la vierge*, meanwhile, is an overtly Christian allegory: In naming his characters Mary and Jesus, Garrel reminds us of the rebellious spirit of the generation for which Jesus was a hippie *avant la lettre*. One memorable scene suggests a baptismal rite, as Clémenti's Christ leads his followers through water; but this Jesus seems more beleaguered than beatific.

It would, however, be a mistake to say that the Zanzibar films in their entirety describe a simple declension from the political to the apolitical. Here one could cite a significant strand that can be traced through the Zanzibar corpus: a feminism that stood in marked opposition to the chauvinism of the era. Two of the most innovative Zanzibar films, in fact, were made by women. Today, particularly in France, where many women are active as filmmakers, it is easy to forget that forty years ago the professional landscape looked very different – just as it is easy to forget the incredible fact that in the '60s, a woman in France could not open her own bank account without her husband's permission. Women who wanted to work in the industry and who were not actresses were generally limited in their choices: They could be editors or "continuity girls" or could join the ranks of the *petit personnel*: hairdressers, makeup artists, etc. With the encouragement of Boissonnas, Raynal broke this mold. In Barcelona in the autumn of 1968, she made *Deux Fois* (Two Times), one of the best-known Zanzibar films, which in 1972 shared the top prize at the Hyères festival. Raynal's title puns on the opening line of fairy tales, "Once upon a time," and the film lays claim to the Surrealist legacy of Buñuel and Cocteau and to the proto-Surrealism of the seventeenth-century playwright Pedro Calderón de la Barca, whose *Life Is a Dream* Raynal quotes toward the end. Like other Zanzibar films, *Deux Fois* disdains traditional ideas of causality and Western logic. The dialogue is scant, evincing the Zanzibar filmmakers' predilection for silent film, and scenes are sometimes repeated, shortcircuiting cause and effect. For example, a scene in which Raynal purchases soap in a pharmacy is inexplicably looped several times. More important, however, is Raynal's political message concerning the emancipation of women. In one scene, the filmmaker appears in profile with her curly tresses blowing in the wind, until a masculine hand intrudes, tugging on her hair and pulling her out of frame.

Boissonnas has averred that the Zanzibar films were, in fact, not political, but of course this statement should be taken with a grain of salt. Above all, the films represent rejection: rejection of authority; rejection of the traditional hierarchies of film crews, of gender, of society in general;

rejection of the "author"; rejection of traditional narratives; and, increasingly, rejection of language. They represent a turning away from metropolitan France toward other lands, in particular Africa, and if there is something naive or even crypto-colonialist in this penchant for the exotic, there is also a genuine attempt to re-imagine the world's political geography, to encompass even outer space. The art critic and Nouveau Réalisme champion Pierre Restany summarized Boissonnas's achievement, and by extension that of her collaborators, thus: "Sylvina Boissonnas had a certain premonition of the meaning of May '68. She understood that that adventure revolved around alterity, that is to say, the other. May '68 declared the inalienable right of the other to live with all his (or her) differences [8]."

Sally Shafto

Sally Shafto is a paris-based film historian and critic and the author of Zanzibar. *Films and the dandies of May 1968* (Editions Paris Expérimental, 2007).

NOTES

1. De Bendern received this nickname after the photo by Jean-Pierre Rey taken during the events of May '68: She is sitting on the shoulders of Jean-Jacques Lebel and holding the Vietnamese flag. This photo quickly became one of the emblematic images of the period.
2. This point is made by Keith Reader, among others. See Reader's study *The May 1968 Events in France: Reproductions and Interpretations* (New York: St. Martin's Press, 1993), 116.
3. Sylvina Boissonnas, letter to the author, dated June 16, 1999. Cited in *The Zanzibar Films and the Dandies of May 1968*, 174.
4. Reader, 99.
5. *Détruisez-vous* was partially financed by Sylvina's brother, Jacques Boissonnas, at her request. The rest of its funding came from Sofracima, the company that had produced the antiwar film *Far from Vietnam*.
6. At least one of the Zanzibar entourage was filmed by Warhol. Daniel Pommereulle spent the winter of 1968–69 in New York, where he met Warhol at Max's Kansas City and was subsequently filmed by him.
7. François Ricard, *La Génération lyrique : Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom* (Castelnau-le-Lez: Climats, 2001). Ricard's study was first published in Montreal in 1992, and an English-language translation exists: *The Lyric Generation: The Life and Times of the Baby-Boomers*, trans. Donald Winkler (Toronto: Stoddart, 1994). The quote cited here is from p. 62 of the French edition. Author's translation.
8. Pierre Restany, in an interview with the author, May 11, 1999. Quoted in *The Zanzibar Films and the Dandies of May 1968*, 174.

ACÉPHALE

Patrick Deval – France, 1968, Noir et blanc, 35 mm, 65'. Avec : Jacques Baratier, Michael Chapman, Laurent Condominas, Patrick Deval, Christian Ledoux, Edouard Niermans, Jacqueline Raynal, eve Ridoux, Audrey Vipond.

CINÉMATONS DE ZANZIBAR

Gérard Courant – France, 1981-2002, Super 8, 73'. Avec : Henri Alekan, Tina Aumont, Serge Bard, Jean Baronnet, Juliet Berto, Pierre-Richard Bré, Patrick Deval, Philippe Garrel, Alain Jouffroy, Jean-Pierre Kalfon, Jacques Monory, Frédéric Pardo, Daniel Pommereulle, Jackie Raynal, Jacques Robiolle, Stanislas Robiolle, Sally Shafto, André Weinfeld, Zouzou.

CLEOPATRA

Michel Auder – France, 1970, Couleur, beta, 134'. Avec : Viva, Gerard Malanga, Taylor Mead, Nico, Ondine, Marco St John, Ultra Violet, Louis Waldon.

DÉTRUISEZ-VOUS

Serge Bard – France, 1968, Couleur et Noir et blanc, 35 mm, 75', images : Jean Gonnet (couleur), Pierre-Wiliam Glenn (nb), montage : Jacqueline Raynal. Avec : Serge Bard, Caroline de Bendern, Juliette Berto, Thierry Garrel, Alain Jouffroy, Olivier Mosset, Jacques Robiolles.

DEUX FOIS

Jackie Raynal – France, 1968, Noir et blanc, 35 mm, 90'. Avec : Jackie Raynal, Francisco Viader, Oscar.

FILM PORNO

Olivier Mosset – France, 1968, couleur, 4', sans dialogue.

FUN AND GAMES FOR EVERYONE

Serge Bard – France, 1968, Noir et blanc, 35mm, 50'. Avec : Olivier Mosset, Caroline de Bendern, Jean Mascolo, Barbet Schroeder, Pierre-Richard Bré, Salvador Dali.

HOME MOVIE

Frédéric Pardo – France, 1968, Couleur et Noir et blanc, 16 mm, 30', images et montage : Frédéric Pardo. Avec : Tina Aumont, Pierre-Richard Bré, Pierre Clémenti, Philippe Garrel, Jean-Pierre Kalfon, Babette Lamy, Zouzou.

HOME MOVIE

Film retrouvé, inédit – Pierre-Richard Bré – France, 1969, Couleur, super 8, 150'

ICI ET MAINTENANT

Serge Bard – France, 1968, Noir et blanc, 35mm, 65', images : Henri Alekan. Avec : Serge Bard, Caroline de Bendern, Olivier Mosset.

LA CHINOISE

Jean-Luc Godard – France, 1967, Couleur, 35 mm, 99', images : Raoul Coutard, son : René Levert, montage : Delphine Desfons, Agnès Guillemot, avec : Anne Wiazemsky (Véronique)
Jean-Pierre leaud (Guillaume), Juliet Berto (Yvonne) - Distributeur : Gaumont.

LA CICATRICE INTÉRIEURE

Philippe Garrel – France, 1972, Couleur, 35 mm, 60', images : Michel Fournier, Jean Chiabaud et Jacques Renard, son : Lévert et Bonfanti. Avec : Nico, Pierre Clémenti, Philippe Garrel, Balthazar Clémenti, Daniel Pommereuelle.

LA RÉVOLUTION N'EST QU'UN DÉBUT, CONTINUONS

Pierre Clémenti – France, 1968, Couleur, 16 mm, 23', sans dialogue. Avec : Yves Beneyton, Balthazar Clémenti, Margareth Clémenti, Jean-Pierre Kalfon, Valérie Lagrange.

LE LIT DE LA VIERGE

Philippe Garrel – France, 1969, Noir et blanc, 35mm, 114', images : Michel Fournier (assistante : Isabelle Pons), son : Claude Jauvert, montage : Françoise Colin. Avec : Pierre Clémenti et Zouzou. Tina Aumont, Pierre-Richard Bré, Margaret Clémenti, Frédéric Pardo, Jean-Pierre Kalfon, Valérie Lagrange, Nicole Laguigne, Babette Lamy, Didier Léon, Jaimé Semprun.

LE RÉVÉLATEUR

Philippe Garrel – France, 1968, Noir et blanc, 35mm, 67', sans dialogue, images : Michel Fournier, montage : Philippe Garrel. Avec : Bernadette Lafont, Stanislas Robiolle, Laurent Terzieff.

MARIE POUR MÉMOIRE

Philippe Garrel – France, 1967, Noir et blanc, 35mm, 80', images : Michel Fournier, son : Dumas, montage : Philippe Garrel. Avec : André Bineau, Maurice Garrel, Thierry Garrel, Nicole Laguigné, Babette Lamy, Didier Léon, Fiameta Ortega, Jacques Robiolles, Zouzou.

ONE MORE TIME

Daniel Pommereulle – France, 1968, Couleur, 35 mm, 8', images : Etienne Becker, son : Michel Fano, montage : Claude Barrois. Avec : Deborah Dixon.

VITE

Daniel Pommeureulle – France, 1970, Couleur, 35mm, 37'. Avec : Mustapha, Daniel Pommereulle, Charlie Urvois.

L'Amérique vue par Jean-Pierre Gorin

Une de mes ambitions : 7 films Américains + 7 lectures/présentations live. Tocqueville, part 2. En cette année électorale... il y a de quoi faire. Quelques lignes d'Henri Adams sur la présidence de Grant pour se mettre en bouche :

> « Le laxisme qui a fini par piéger Gould, piège qui aurait facilement pu devenir un pénitencier, a conduit le Sénat des États-Unis, le Ministère de l'Intérieur et celui de la Justice à la confusion, à des objectifs contradictoires, et à des sautes d'humeur si graves que dans un pensionnat pour jeunes filles, on les aurait jugées scandaleuses. Pour l'auteur satirique ou le comédien, cette étude est un puits de richesses infini, dont ils peuvent explorer tous les recoins avec succès, mais un jeune homme frais émoulu de la simplicité rustique de Londres a, lui, pu remarquer, saisi d'horreur, que les satires les plus grossières sur le sénateur et politicien suscitaient immanquablement le rire et les applaudissements de n'importe quel public. Les riches et les pauvres s'unissent dans le mépris de leurs représentants. Il ne reste aussi, au jeune homme sans position ni pouvoir, que le rire.
> Le système de 1789 s'était délité et, avec lui, le tissu des *a priori* ou des principes moraux du XVIIIe siècle. Les politiciens l'avaient abandonné tacitement. Le gouvernement de Grant marqua ce désaveu. Les neuf dixièmes de l'énergie politique des hommes a dû dès lors être dispersé dans des expédients afin de morceler – de découper ou, en langage vulgaire, de bricoler la machine politique chaque fois qu'elle tombait en panne. Un tel système, ou désir de système, pourrait durer des siècles, pour peu qu'une révolution ou une guerre civile vienne le tempérer de temps à autre. Mais comme machine, il serait bientôt le plus piètre du monde – le plus maladroit, le plus inefficace. »

Un film de fiction/un documentaire, les liens complexes qu'ils tissent avec la réalité américaine, la manière dont ils donnent leur juste poids à ce qui l'a fait (une pause, un geste, une phrase qui passe de la rue à la fiction ou vice versa, un costume, un meuble dans une pièce, une texture sur un mur, tout cela qui compte tout autant sinon plus qu'un mode de récit ou toutes les analyses de contenu qu'on a toujours voulu nous faire avaler). La distinction des genres est on le sait de plus en plus insoutenable et cette série entend montrer et pénétrer ces points de passage. Quelques thèmes américains pour cerner cette opération : la démocratie ; le commerce, ses voyageurs et leur épopée ; la famille, ce socle un peu branlant de toutes les valeurs ; ce qu'il advient d'un mythe fondateur (l'Ouest) ; le meurtre comme business et plaisir. Tout cela bien sûr est une recherche partielle, juste une maniére de commencer une conversation ou de mettre, comme on dit, les pieds dans le plat c'est-à-dire de dire quelque chose *d'autre* sur les US of A et pas accessoirement sur le cinéma.
Il y a là des films et des cinéastes inévitables. Je plaide pour qu'on me laisse les revisiter car il y a toujours plus à en dire. Il y en a qu'il faut redécouvrir encore et encore (Leo McCarey). Il y a là des cinéastes dont on ne connait pas grand chose et qu'il faudrait découvrir car ils conjuguent mieux que tant d'autres la réalité Américaine (Jon Alpert, Kent MacKenzie ou Leonard Kastle).

Jean-Pierre Gorin

One of my ambitions: 7 American films + 7 live lectures/presentations. De Tocqueville part 2. In this election year... there is much to do. A few lines by Henry Adams on the Grant administration to whet your appetite:

> "The same laxity that led Gould into a trap which might easily have become the penitentiary, led the United States Senate, the Executive departments and the Judiciary into confusion, cross purposes and ill-temper that would have been scandalous in a boarding-school of girls. For satirists or comedians, the study was rich and endless, and they exploited its corners with happy results, but a young man fresh from the rustic simplicity of London noticed with horror that the grossest satires on the American senator and politician never failed to excite the laughter and applause of every audience. Rich and poor joined in throwing contempt on their own representatives. Society laughed a vacant and meaningless derision over its own failure. Nothing remained for a young man without position or power except to laugh too.
> The system of 1789 had broken down, and with it the eighteenth century fabric of a priori, or moral, principles. Politicians had tacitly given it up. Grant's administration marked the avowal. Nine-tenths of men's political energies must henceforth be wasted on expedients to piece out, – to patch, – or, in vulgar language, to tinker, – the political machine as often as it broke down. Such a system, or want of system, might last centuries, if tempered by an occasional revolution or civil war; but as a machine, it was, or soon would be, the poorest in the world, – the clumsiest, – the most inefficient."

A fiction film/documentary, the complex connections they make with American reality, the way in which they give their due weight to what shaped it (a pause, a gesture, a phrase that enters fiction from the street or vice-versa, a costume, a piece of furniture in a room, the texture of a wall, all of this counts as much if not more than a narrative style or all of the content analysis they always try to shove down our throats). The distinction between genres is, as we all know, becoming more and more untenable, and this series intends to highlight and penetrate these overlap areas. Some American themes to frame this operation: democracy; business, its traveling salesmen and their saga; family, that rather unsteady pedestal of all values; what has become of a founding myth (the West), murder as business and pleasure. All this is, of course, only a partial study, just a way of starting a conversation or, as they say, potentially putting one's foot it, that is, saying something *different* about the US of A, and not least about cinema.
There are films and filmmakers that are unavoidable. I urge you to let me give them another look because there's always more to say about them. There are some that need to be rediscovered again and again (Leo McCarey). There are filmmakers we don't know much about and that should be explored because they encapsulate American reality better than so many others (Jon Alpert, Kent MacKenzie, and Leonard Kastle).

Jean-Pierre Gorin

BIG BUSINESS

James.W Horne et Leo McCarey

L'Amérique vue par Jean-Pierre Gorin

Stan et Ollie vendent des sapins de Noël en Californie. Les affaires ne marchent pas bien ; une simple dispute avec un client potentiel (James Finlayson) et c'est l'escalade, jusqu'à la destruction totale et réciproque, lorsque Stan et Ollie mettent à sac la maison et le jardin du client, tandis Finlayson réduit leur véhicule en lambeaux, sous les regards incrédules d'un agent de police et d'un attroupement de curieux.

Stan and Ollie are Christmas tree salesmen in California. Business is slow and a simple argument with one grumpy prospective customer (James Finlayson) escalates from a simple argument into full scale mutual destruction with Stan & Ollie destroying the customers house and garden, whilst Finlayson reduces their car to scrap metal, all under the disbelieving gaze of a police officer and an assembled crowd.

USA
1929
Noir et blanc,
35mm, 19'
V.O. Anglais
S.T. Français,
Images
George Stevens
Avec
Stan Laure, Oliver Hardy, James Finlayson, Stanley Sandford, Lyle Tayo, Retta Palmer, Charlie Hall.

SALESMAN

Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin

L'Amérique vue par Jean-Pierre Gorin

Documentaire américain repère, *Salesman* relate, avec force détails vivants, l'époque révolue des vendeurs au porte-à-porte. Paul Brennan et ses collègues ne se contentent pas de travailler dur pour vendre leurs Bibles brocardées or à leurs cibles, les masses assiégées : ils doivent aussi atteindre les quotas et endurer les frustrations d'une vie passée sur les routes. En suivant les tournées quotidiennes de Brennan, les Maysles découvrent un Willy Loman en chair et en os, et sa marche sur le fil, entre boniment et désespoir.

A landmark American documentary, Salesman captures in vivid detail the bygone era of the door-to-door salesman. While laboring to sell a gold-embossed version of the the Good Book, Paul Brennan and his colleagues target the beleagured masses – then face the demands of quotas and the frustrations of life on the road. Following Brennan on his daily rounds, the Maysles discover a real-life Willy Loman, walking the line from hype to despair.

USA
1968
Couleur
16 mm, 85'
V.O. Anglais,
Images
Albert Maysles
Son
David Maysles
Montage
Charlotte Zwerin and David Maysles
Avec
Paul Brennan, Charles McDevitt, James Baker, Raymond Martos

MY DARLING CLEMENTINE

John Ford

L'Amérique vue par Jean-Pierre Gorin

USA
1946
97'
V.O.
Anglais
Avec
Henry Fonda
Linda Darnell
Victor Mature
Walter Brennan

Wyatt Earp et ses frères Morgan et Virgile partent pour Tombstone, confiant la garde du troupeau à leur frère James. À leur retour, le bétail a été volé, et James est mort. Wyatt devient shérif, prend ses frères pour adjoints, et fait le vœu de rester à Tombstone tant qu'on n'aura pas retrouvé les assassins de son frère. Il rencontre bientôt Doc Holliday, un poivrot maussade qui traîne sa toux, et le clan Clanton, une collection de sombres individus. Wyatt découvre entre les mains d'un inconnu un objet ayant appartenu à James : tout est en place pour l'exécution tant attendue de la vengeance des Earp.

Wyatt Earp and his brothers Morgan and Virgil ride into Tombstone and leave brother James in charge of their cattle herd. On their return they find their cattle stolen and James dead. Wyatt takes on the job of town marshal, making his brothers deputies, and vows to stay in Tombstone until James' killers are found. He soon runs into the brooding, coughing, hard-drinking Doc Holliday as well as the sullen and vicious Clanton clan. Wyatt discovers the owner of a trinket stolen from James' dead body and the stage is set for the Earps' long-awaited revenge.

THE EXILES

Kent Mackenzie

L'Amérique vue par Jean-Pierre Gorin

USA
1961
Noir et blanc
35mm
72'
Image
Erik Daarstad,
Robert Kaufman,
John Morrill
Son
Sam Farnsworth
Avec
Yvonne Williams
Homer Nish
Tommy Reynolds

The Exiles raconte l'histoire d'une nuit folle et pourtant typique de trois jeune amérindiens qui ont quitté leur réserve pour vivre au cœur de Los Angeles. Le film nous montre les modes de vie et les actions de ces personnages qui "ne représentent pas les Indiens de toute époque... mais ressemblent à bon nombre d'entre eux."
Rien n'a changé. Rien ne changera. Ce jour deviendra bientôt une autre nuit.

The Exiles is the story of one wild but typical night in the lives of three young American Indians who have left their reservations to live in downtown Los Angeles. It presents the lifestyles and actions of these people who are "not true of all Indians of the time... but typical of many."
There has been no change. There will be no change. Today will soon become another night.

THE LAST COWBOY

Jon Alpert

L'Amérique vue par Jean-Pierre Gorin

USA
2005
Couleur
Vidéo
84'
V.O.
Anglais.
Production
Downtown Community Television Center (DCTV)

250 ranchs et fermes font faillite chaque semaine aux États-Unis.
Le tournage de *The Last Cowboy*, réalisé à Porcupine, dans le Dakota du Sud, a couvert les vingt-quatre dernières années.
On y suit Vern Sager, authentique cow-boy américain, loin de l'inspiration des chansons et légendes de feux de camp. Vern est confronté à une armée d'adversaires : voleurs de bétail, *agribusiness* international, poids des ans, climat, débâcle de sa propre famille.
Le ranch des Sagers est implanté dans la réserve Indienne de Pine Ridge, au cœur du comté le plus pauvre d'Amérique du Nord. Le taux de chômage y atteint 80 %. Ces dernières années, la « grande ville » de Gordon, Nebraska (2 175 habitants) a éloigné la majeure partie des jeunes, attirés par les promesses d'emplois, et leurs rêves de centres commerciaux et autres rues pavées. Il y a vingt ans, 90 % des membres du clan Sager tiraient leurs revenus de la terre. Seuls 5 % d'entre eux habitent encore aujourd'hui les fermes et les ranchs.
The Last Cowboy rend compte de la bataille que mène la famille Sager pour préserver au quotidien leur mode de vie « plan-plan » de cow-boys. Le film capture le paysage intérieur de la personnalité du dernier cow-boy, son courage, sa force et son entêtement et celui, extérieur, de sa terre natale du Dakota du Sud.
Depuis le commencement du tournage, plus de 312 000 fermes de famille sont devenues insolvables.
Will Vern sera-t-il le prochain à mordre la poussière ?

Every week in the United States, 250 farms and ranches go out of business.
The Last Cowboy was filmed over the past 24 years in Porcupine, South Dakota.
It follows Vern Sager, a real American cowboy, long the inspiration of songs and campfire legends. Vern faces an army of adversaries : cattle rustlers, international agribusiness, old age, the weather, and the wanderlust of his own family.
The Sagers own a ranch on the Pine Ridge Indian Reservation, located in the middle of the poorest county in America. The unemployment rate is 80 %. In recent years, the "big city" of Gordon, Nebraska (population 2,175) has lured most of Porcupine's youth away from ranch-life with the promise of jobs, mini-marts, and paved streets. Twenty years ago, 90% of the Sager clan earned their living off the land. Only 5 % farm or ranch today.
The Last Cowboy documents the Sager family's battle to maintain their dawn to dark, "Git Along Little Dogies", cowboy way of life. It captures the inner landscape of the last cowboy's character, courage, strength and stubbornness, and the outer landscape of his South Dakota home.
Since filming began, over 312,000 family farms have become insolvent.
Will Vern's be the next to bite the dust?

PASS THE GRAVY

Fred Guiol et Leo McCarey

L'Amérique vue par Jean-Pierre Gorin

USA
1928
Noir et blanc
35 mm
23'
V.O. Anglais
Avec
Max Davidson,
Martha Sleeper,
Spec O'Donnell,
Bert Sprotte,
Gene Morgan.
Producteur
Hal Roach
Studios Inc.
Distributeur
Metro-Golwyn-
Mayer (MGM)

Schultz, le voisin de Max, élève des poulets qui en veulent aux semis de Max ; la fierté de Shultz, c'est son coq, Brigham. La fille de Max aime le fils de Shultz, tout le monde essaie donc d'enterrer la hache de guerre et de préparer un dîner de fiançailles réussi. Pour acheter un poulet, Max donne deux dollars à son fils qui décide de garder l'argent et dérobe à Shultz un poulet – nul autre que Brigham. Il ne remarque son erreur qu'une fois à table et met au courant sa sœur, qui informe à son tour la fiancée. Seuls Max et Schultz n'ont rien remarqué, alors que la preuve du larcin, la bague du coq, se retrouve dans l'assiette de Schultz. Les deux tourtereaux essaient d'expliquer la situation à Max, qui ne comprend rien, pas plus que Shultz qui lui, remarque simplement que l'on semble s'agiter étrangement derrière son dos. Il est déjà presque trop tard quand Max réalise enfin ce qu'on a apporté sur sa table...

Max's neigbour Schultz is breeding chicken, that are always after Max's flower seed, and Schultz bride is his rooster Brigham. Max's daughter loves Schultz's son, so they try to forget their battling, and decide to have a nice engagement party. Max gives his son $2 to buy a chicken, but he wants to keep the money and takes one of Schultz's chicken - Brigham. At the table he notices his mistake, informs his sister, who informs her fiancee. Only Max and Schultze don't notice and the evidence of Max's son's misdoings, the rooster's ring is on Schultze's plate. The two lovebirds try to inform Max who first doesn't understand, neither does Schultz, who notices them doing strange things behind his back. When Max realises, what is on his table, it is almost too late...

HONEYMOON KILLERS

Leonard Kastle

Basé sur l'histoire véritable de Raymond Fernandez et Martha Beck, qui se sont trouvés à travers un club par correspondance pour cœurs en peine. Ray est méfiant, sauvage et peu fiable ; Martha est, elle, énorme, compulsive et en demande. Ensemble, ils mettent en actes un horrible projet : Ray séduit des femmes esseulées qu'il demande en mariage, tout en faisant passer Martha pour sa sœur. Ils s'emparent des économies de leurs victimes puis les assassinent, sans aucun état d'âme. Sombre, claustrophobe et étrangement captivant, un film qui ne cède pas à la tentation du confort narratif conventionnel.

Based on the true story of Raymond Fernandez and Martha Beck, who met through a lonely-hearts correspondence club, Ray is weedy, feral, and untrustworthy; Martha is enormous, compulsive, and needy. Together, they play out a horrifying scheme in which he lures lonely women out on dates and proposes marriage to them, with she pretending to be his sister. They take the women's savings and then murder them remorselessly. Dank, claustrophobic, and weirdly engrossing, this movie never quite gives in to the comforts of conventional narrative.

USA
1970
Couleur & noir et blanc
35 mm
108'
V.O.
Anglais
Images
Oliver Wood
Son
Fred Kamiel
Montage
Stan Warnow et Richard Brophy
Avec
Shirley Stoler, Tony Lo Bianco, Mary Jane Higby, Doris Roberts, Kip McArdle, Marilyn Chris, Dortha Duckworth, Barbara Cason, Ann Harris, Mary Breen, Elsa Raven, Mary Engel, Guy Sorel, Michael Haley, Diane Asselin

Traduire l'Europe

En quoi l'Europe consiste-t-elle ? Comment peut-on présenter une Europe en pleine évolution autrement qu'avec une approche journalistique, ou touristique. Pour comprendre toutes les voix, tous les langages qui forment l'Europe, la traduction est un outil essentiel. On entendra ici traduction non dans sa seule acception du passage d'une langue à une autre, mais comme transposition de concepts et d'idées, par-delà frontières et cultures. D'énormes changements se sont opérés au cours des deux dernières décennies et le centre de l'Europe, voire certains de ses pouvoirs, se sont déplacés. Ouvrant ainsi une nouvelle voie à travers un continent, ou ce qui apparaît également comme une entité politique. Ce programme rassemble des voix exceptionnelles, réalisateurs et artistes, qui filment leur pays ou cherchent à comprendre un ailleurs. *Traduire l'Europe* visite 20 pays, d'Angleterre jusqu'en Arménie, du Spitsbergen aux déserts d'Afrique du Nord.
Bien évidemment, toute démarche qui vise à traduire un continent entier en un seul programme ne peut qu'être une tentative – comme une traduction ne peut qu'être une tentative de passer des idées et des concepts. L'artiste lituanien Deimantas Narkevičius joue un rôle central dans ce programme, ainsi ses films viennent ouvrir et clore la plupart des séances.

Sirkka Moeller, programmatrice Film & Média

What constitutes Europe? How can the evolving Europe be presented in a non-journalistic, non-touristic way? To understand the many voices and languages that form Europe, translation is an essential tool. Translation is understood not just in the strict sense of translating one language to another, but translation as a transposition of concepts and ideas across boundaries and cultures. The last two decades have brought enormous changes and the centre of Europe – and even some of its powers – has shifted. Cutting a path through a continent or that also appears as a political entity. This programme brings together unique voices, directors and artists who are filming their own country or trying to understand a foreign place. Translating Europe visits 20 countries throughout the journey, from England to Armenia and from Spitsbergen to the deserts of North Africa.
Of course, any approach to translate a whole continent in a film programme can be no more than an attempt – like all translation is merely an attempt to transport ideas and concepts. The Lithuanian artist Deimantas Narkevi ius plays a central role in this programme and therefore his films open or close most chapters.

Sirkka Moeller, Curator Film & Media

1. L'Orientation / Finding your bearings

Un premier contact ouvre le champ. Le travelling nous aide à reconnaître ce qui nous est familier au sein de décors qui ne le sont pas, nous permettant ainsi de traduire puis, enfin, de comprendre.

A first contact opens up the field. Travelling enables us to recognise the familiar in unfamiliar settings, to enable translation and finally understanding.

EUROPE 54°54'-25°19'

Deimantas Narkevičius

Traduire l'Europe

LITUANIE
1997
Couleur
16mm
9'
Version originale
Anglais

Deimantas Narkevičius nous emmène en Europe centrale et pose sur son pays, la Lituanie, un regard de touriste. Par le biais d'une approche quasi géostatistique, il analyse sa relation au centre géographique de l'Europe et décide de trouver le centre de ses voyages.

Deimantas Narkevičius takes us to the centre of Europe, looking at his home country Lithuania like a tourist. He analyses his relationship to the geographical centre of Europe through an almost geo-statistical approach and decides to find the centre of his travels.

REMOTE

Martin Brand

Traduire l'Europe

PAYS BAS
2007
Couleur
HDV
13'
Version originale
Anglais
Sous titres
Français

Visite approfondie d'un nouvel endroit, habiter chez quelqu'un, essayer de se rapprocher de la ville et de ses habitants. La caméra est la raison pour laquelle le contact est établi, en même temps qu'elle crée une distance. Tout le long du film, le narrateur réfléchit à sa situation dans la ville étrangère. Les objets personnels de son hôtesse, inconnue et absente, suscitent une étrange intimité qui donne le ton. Dès que ce fragile espace est occupé par quelqu'un d'autre, le narrateur perçoit encore plus précisément son environnement, la ville et ses habitants. Nous les voyons, mais ne pouvons les entendre et seule la voix de Brand peut nous aider à traduire et comprendre les diverses situations.

An extended visit to a new place, living in someone else's house, trying to get closer to the city and its people. The camera is the reason for the contact but it creates a distance at the same time. All the while the narrator reflects on his situation in the foreign city. The belongings of his unknown, absent hostess create a weird intimacy that sets the tone. When this fragile space is invaded by another person, he becomes even more acutely aware of his surroundings, the foreign city and its inhabitants. We see them, but we can't hear them and only Brand's voice helps us to translate and understand the situations.

CONSTELACIÒN BARTLEBY

La constellation de Bartleby

Andrés Duque

Un astronaute en mission dans l'espace découvre un nuage de poussière cosmique qui cache un grand secret. En effet, il y trouve tous les livres que personne n'a jamais écrits. Avec l'aide de matériel de technologie holographique, il réussit à déchiffrer et transcrire des œuvres jamais écrites.
Un garçon attend dans un port de l'espace le vaisseau qui le ramènera chez lui, sur la Terre. Il va retrouver sa famille qu'il n'a pas vue depuis des années. Sa famille faisait partie d'un groupe de dissidents qui apprenaient par cœur les livres quand ceux-ci étaient interdits dans leur pays. Mais aujourd'hui les choses ont changé, sa famille utilise les phrases apprises grâce aux livres pour cacher leurs idées et sentiments.

An astronaut on a mission through space discovers a cloud of cosmic dust that is concealing a big secret. In fact, it is holding all the books that nobody has ever written. Using holographic technology equipment, he manages to decipher and transcribe never-written volumes.
In a space harbour, a boy is expecting the spaceship that will bring him back home, to Earth. There, he will meet again with his family, which he hasn't seen in years. His family used to belong to a group of dissidents who would learn by heart entire books that were forbidden in their country. But today, things have changed, and the family uses sentences learnt from books to hide their true thoughts and feelings.

ESPAGNE
2007
Couleur
23'
V.O.
Spanish
Sous-titres
Anglais
Avec
Juan Luis Martínez Fruto, Felix Arroniz, Pedro Armaiz, María J. Cabrera
Voix off
Toni Mora

WE WENT TO WONDERLAND

Xiaolu Guo

ROYAUME UNI
CHINE
2008
Noir et blanc
HD
76'
Version originale
Mandarin
Sous-titres
Français
Son, musique, montage
Philippe Ciompi
Production
Xiaolu Guo
Philippe Ciompi

La réalisatrice Xiaolu Guo a quitté son pays natal, la Chine, et gagné l'Angleterre. Ses parents vieillissants sont venus lui rendre visite pour la première fois, ils ont quitté la Chine pour faire le voyage vers une Europe inconnue. Son père se montre ouvert, curieux, il manifeste son intérêt et espère, si possible, réussir à parcourir l'Europe toute entière. Il a perdu la voix, il y a treize ans, alors qu'on lui diagnostiquait un cancer de la gorge. Il ne communique qu'à l'aide de petits mots manuscrits – des observations précises et des questions pertinentes sur la vie en Europe. La mère en revanche, manifeste moins d'intérêt ; ses rencontres avec des boutiquiers et des agents de police lui tiennent plus à cœur que les promenades dans les rues de Rome.
« Je suis venu ici pour voir le monde avant de mourir. Mais ma femme veut rentrer chez nous. »
Le matériau, tourné en noir et blanc et avec la fonction « film » d'un petit appareil photo numérique, est intime. Guo garde ses distances sans être complètement « dehors », avec affection elle observe ses parents et leur premier contact avec un monde nouveau qu'ils peinent à comprendre.

Director Xiaolu Guo left her homeland China for England. Now her ageing parents have come to visit her for the first time, leaving China to travel to an unknown Europe. Her father is open, curious and interested, hoping to see all of Europe if possible. Since his diagnosis of throat cancer 13 years ago he lost his voice. His only means of communication are little, hand-written notes – accurate observations and probing questions about life in Europe. The mother on the other hand is less interested and cherishes the little encounters with shopkeepers and policemen much more than the streets of Rome. "I came here to see the world before I die. But my wife wants to go home".
Shot in black and white and with the film function of a small, digital photo camera, the material is very intimate. Guo keeps a distance without being completely outside, lovingly observing the first contact of her parents with a new world they can't understand.

ALICUDI

Gérard Courant

Traduire l'Europe

Avec pour inspiration *Journal intime*, le film de Nanni Moretti, Gérard Courant fait le voyage jusqu'à l'île d'Alicudi, au large du Sud de l'Italie. Plus longtemps que dans d'autres lieux, l'île a su résister à la modernisation : la plupart des maisons n'ont ni téléphone, ni électricité, ni télévision. À première vue, on dirait bien un paradis perdu dans le temps mais, à y regarder de plus près, on découvre le côté sombre de l'île : la destruction, par exemple, de certaines formations géologiques afin de permettre l'électrification, ou la création de décharges d'ordures illégales. Le format Ciné Tract et ses restrictions techniques obligent Courant à expliquer ce qu'il ne peut capturer sur la pellicule noir et blanc développée manuellement. Le commentaire en voix off, didactique, évoque les films éducatifs du passé tout en inscrivant la fonction du réalisateur comme traducteur du visuel. Mais ce choix de filmer en 16mm est, lui, loin d'être démodé : il reflète la façon dont l'île, pour son propre salut, refuse la modernité.

With Nanni Moretti's film "Caro diario/Dear Diary" as inspiration, Gérard Courant travels to the island of Alicudi in the South of Italy. The island has managed to resist modernisation longer than other places: most houses have neither electricity nor telephone or TV. It seems like a paradise that's been lost in time, but a closer look reveals also dark sides of the island such as the destruction of geological formations to enable electrification and illegal garbage dumps. The Ciné Tract format with its tight technical restrictions forces Courant to explain the things he cannot capture on the hand-developed black & white film stock. He offers a comprehensive, authoritative voiceover that brings old-fashioned educational films to mind and that introduces him as the translator of the visual. But the choice of shooting on 16mm is far from being old-fashioned: it reflects the island's refusal of modernity for its own sake.

FRANCE
2007
Noir et blanc
16mm
11'
Version originale
Français
Image
Arnaud Vincent
Son
Pierre Armand
Montage
Rémi Dumas
Production
Labo d'Images

OBLAKA Nuages / Clouds

Andrea Slováková

Traduire l'Europe

RÉPUBLIQUE TCHÈQUE
2007
Couleur
et noir et blanc
S16mm
18'
V.O. Tchèque
S.T. Anglais
Image
Zbyněk Šmíd
Musique
Viktor Tverdokhlibov
Son
Martin Ženíšek
Montage
Jana Vlčková
Production
Pavlína Kalandrová

« Un nuage rend visible ce que l'on ne peut pas voir autrement ». Traduire le ciel et ses nuages n'est pas une tâche réservée aux seuls météorologues ; artistes, scientifiques et poètes eux aussi s'y attèlent. Qu'est-ce qu'un nuage, qu'est-ce qu'une pensée, quelles qualités ont-ils en commun ? Le réalisateur Andrea Slováková regarde le ciel pour mieux comprendre la terre. Cinq chapitres, pour écouter un chœur de voix dont celles de Richard Feynman, Sylvia Plath et Sergeï Eisenstein.

"A cloud is a way of making visible what is not visible otherwise." Translating the sky and its clouds is not only a job for metrologists, but also for artists, scientist and poets. What is a cloud and what is a thought and what are the qualities that both share? Director Andrea Slováková looks at the sky to better understand the earth. In five chapters we hear a chorus of voices, among them Richard Feynman, Sylvia Plath and Sergey Eisenstein.

JARDIM Garden

João Vladimiro Rodrigues dos Santos

première internationale / premier film

Traduire l'Europe

international premiere / first film

PORTUGAL
2008
Couleur
DVCam
70'
Image
João Vladimiro
Son
Tiago Hespanha
Nuno Morão
Montage
Miguel Coelho

4 hectares de terrain : voilà les jardins qui encadrent la Fondation Calouste Gulbenkian de Lisbonne. Une année durant, la caméra de João Vladimiro suit les travaux du paysagiste Gonçalo Ribeiro Telles, lui-même engagé par la Fondation Calouste Gulbenkian. « Je sais que les arbres n'ont pas d'yeux, que l'eau n'a pas de bouche et les pierres, pas d'oreilles. Pourtant, nous communiquons. Dans ce jardin-ci se déroulent de longues conversations muettes, comme deux anciens qui, par leur simple présence, se parlent de calme, de confort et de tristesse », déclare le réalisateur, dont la caméra pose un œil attentif et patient sur le moindre petit événement.

4 hectares of ground are the gardens that surround the Calouste Gulbenkian Foundation in Lisbon. Throughout one year João Vladimiro's camera follows the work of landscape architect Gonçalo Ribeiro Telles, commissioned by the Calouste Gulbenkian Foundation. "I know that the trees don't have eyes, that the water doesn't have a mouth, and that stones don't have ears. Still, we communicate. In this particular garden, long mute talks take place, like the two elders that, through their sheer presence, talk to each other about calmness, comfort and sadness.", says director Vladimiro, whose patient camera eye pays attention to the smallest events.

La maison est le lieu où nous pouvons, en toute sécurité, réfléchir au dehors et à l'autre. La sécurité de l'espace clos nous protège. Ceux qui n'ont pas de maison rêvent de maison. Comme la femme de *HOME (stories)* qui, debout à l'entrée d'un parking vide, nous montre avec enthousiasme les pièces de sa future maison.

At home we can safely speculate and reflect about the outside and the other. The security of the enclosed space protects us. Those who have no house dream about one. Like the woman in HOME (stories) who enthusiastically shows the rooms of her future house, as she is standing on an empty, bare parking lot.

Just Like Paradize A LO MEJOR

Claudio Zulian

Traduire l'Europe

Depuis des décennies, les villes d'Europe ont été jumelées dans l'idée de susciter des rapprochements. Mais la réalité de la mondialisation et les migrations économiques au sein de l'Europe ont créé un nouveau type de jumelage entre les êtres et les régions, une relation entre ceux qui sont restés au pays et ceux qui l'ont quitté pour trouver une vie meilleure, de meilleures opportunités. Les habitants de la région de Dombovita, Roumanie, racontent comment ils imaginent la ville de Castellón, Espagne, où de nombreux parents et amis se sont rendus pour trouver du travail. Ils n'ont jamais visité la ville et pourtant, ils en ont une image claire. Nous visitons les demeures de ceux qui sont restés et écoutons leurs histoires qui, en mêlant réalité et imagination, reflètent leurs peurs et leurs espérances. De loin au moins, Castellón ressemble au Paradis.

Twin cities have been initiated for decades to bring Europe closer together. But the reality of globalisation and economic migration within Europe have created another type of twinning between people and regions, a relationship between those who staid at home and those who left for a better life with better opportunities. Inhabitants of the Dombovita region in Romania talk about how they imagine the city of Castellón in Spain, where many of their friends and relatives moved to find employment. They have never visited the city but have a clear image of it. We visit the homes of those who were left behind and hear their stories in which reality and imagination are blended, reflecting their own fears and hopes. At least from the distance Castellón resembles Paradise.

ESPAGNE
2007
Couleur
Digibéta
13'
Version originale
Roumain
Sous-titres
Anglais
Image
Quique López
Son
Àlex Ferré
Montage
Laura P. Sola
Production
Montse Herrera, Acteon

DANS LES LIMBES In Limbo

Jeff Achtem et Alexis Fortier Gauthier

Traduire l'Europe

CANADA
2007
Couleur
MiniDV
16'
Version orginale
Français, anglais, flamand
Sous-titres
Français

En Belgique, une église catholique offre l'hospitalité à des demandeurs d'asile afghans en grève de la faim. Les hommes dorment et vivent dans l'église, près de l'autel et des services quotidiens. La caméra observe leurs routines journalières, leurs prières, leur attente patiente. Le ministre ne réagit pas, et la grève de la faim dure : un à un les Afghans doivent être hospitalisés. Les négociations qui suivent révèlent l'incompréhension, tandis que le prêtre perd patience et veut récupérer son église, célébrer des mariages et reprendre les affaires courantes. Pas un cadre n'est gaspillé : en l'espace de 16 minutes, le désespoir et le choc des cultures se dévoilent entièrement.

A Catholic church in Belgium has offered refuge to a group of Afghan asylum seekers on hunger strike. The men sleep and live within the church, not far from the altar and the daily services. The camera observes their daily routines, their prayers and their patient waiting. The minister doesn't react and the hunger strike is drawing out and more and more Afghans have to be taken into hospital. Negotians follow that reveal the lack of understanding as the priest gets nervous and needs his church back, for weddings and other business-as-usual. No frame is wasted, the whole despair and clash of cultures unspool in 16 minutes.

HOME (STORIES)

Ghazel

Traduire l'Europe

FRANCE
2008
Couleur et noir et blanc
HDV
43'
Version originale
Anglais, français, italien
Sous-titres Anglais
Image
Sonia Armengol
Son Thomas Buet
Montage
Marie Estelle Dieterlé
Production Matteo Minetto/Micromega

Le film est inspiré d'une performance créée par Ghazel avec un groupe de demandeurs d'asile et de clandestins à Venise, en 2005. En octobre 2007, la réalisatrice retourne à Venise pour retrouver les participants. Dans un hall de bâtiment vide, ils présentent leurs dessins à la caméra fixe, expliquent leurs rêves d'Europe et de nouveaux foyers. Pour protéger leur identité, on les a masqué, une nécessité qui accentue la puissance et le caractère universel de leurs histoires, leurs espoirs et leurs rêves. Des voix off traduisent leurs récits en trois langues.

The film has been inspired by a performance that Ghazel Radpay created with a group of asylum seekers and illegal immigrants in Venice in 2005. The director returns to Venice in October 2007 to find the participants of her performance again. In an empty hall they present their drawings to a fixed camera, explaining their dreams of a new home in Europe. Their faces are hidden by masks to protect their identities, but this necessity makes their stories, hopes and dreams more powerful and universal. Voices from the off translate their stories into three languages.

Countryman KAIMIETIS

Deimantas Narkevičius

Traduire l'Europe

Un homme et une femme se parlent du lien profond qui unit les histoires de leurs vies à l'histoire de leur pays. La jeune femme pense qu'il est impossible de traduire l'amour en une autre langue que sa langue maternelle.

A man and a woman talk about their biographies that are interwoven with the history of their country. The young woman reflects upon the impossibility to translate love into another language than your mother tongue.

LITUANIE
2002, Couleur,
16mm, 19'
V.O. Russe, Lituanien
Sous-titres Anglais
Image Deimantas Narkevičius, Audrius Kemezys
Montage Jonas Juozapaitis, Audrius Kemezys, Deimantas Narkevičius

4. L'Usine et ses Paysages / Factories and Landscapes

Nous devons, pour comprendre l'Europe, regarder l'histoire qui a façonné nos paysages. Cette histoire a été dominée par des décisions d'ordre politique et économique. De la révolution industrielle, qui changea l'aspect de la ville, à la fin de l'industrie lourde en Europe, les usines ont laissé leur empreinte sur le continent tout entier. Les besoins en énergie ont transformé des régions entières, devenues méconnaissables.

To understand Europe we have to look at the history that shaped our landscapes. That history has been dominated by political and economical decisions. From the industrial revolution that changed the face of cities to the end of heavy industries in Europe, the factories have left their marks all over the continent. Their need for energy has changed whole regions beyond recognition.

ENERGY LITHUANIA

Deimantas Narkevičius

Traduire l'Europe

Une étude documentaire de Deimantas Narkevičius, portant sur la centrale électrique d'Elektrenai, la vie sociale et culturelle apportée par son implantation, et les équipes sportives qu'elle aide à soutenir.

Deimantas Narkevičius documentary study of an electric power plant in Elektrenai that provided cultural and social life, as well as successful sports teams.

LITUANIE
2000, couleur,
BETA SP, 17'
V.O. Lituanien
Sous-titres Anglais
Image Audrius Kemezys
Montage Jonas Juozapaitis, Deimantas Narkevičius, Audrius Kemezys

GLI ANNI FALCK The Falck Years

Francesco Gatti et Giusi Castelli

Traduire l'Europe

ITALIE
2007
Couleur
et noir et blanc
Super8mm
38'
Version originale
Italien
Sous-titres
Anglais

Les archives privées de la famille, comme celles de la compagnie Italian Falck Lombardy Iron & Steel works (*Falck Italie-Lombardie Métallurgie et Aciérie*), sont une ode au capitalisme en Europe. Le film est entièrement constitué de matériel puisé dans les archives photographiques de la Falck, des années 40 aux années 90. Les Falck sont fiers de leurs aciéries, comme ils le sont de leurs vacances de luxe, leurs femmes splendides et leurs amis haut placés. Des jours joyeux des années 60 à la crise de l'acier des années 80, le film propose une histoire alternative de l'Italie, centrée sur les cycles de l'industrie. D'un côté, une histoire entièrement vidée des ouvriers de l'usine, comme si la classe ouvrière n'était qu'un fantôme, invisible. De l'autre, une vie nonchalante et paradisiaque dont témoignent les *home mouvies* des propriétaires.

The private family and company archives of the Italian Falck Lombardy Iron & Steel works sing the praises of capitalism in Europe. The film is composed entirely with material from the Falck photographic archive from the Forties until the Nineties. The Falcks are proud of their steel works but equally proud of their luxurious holidays, beautiful women and friends in high places. From happy times in the 1960s to the steel crisis in the 1980s, the film presents an alternative history of Italy, focussing on the cycles of industry. On one side, totally empty of workers in factories, as if the working class was an invisible ghost. On the other, idle life, as if in paradise, of the factory's owner private home movies.

DIE LAUSITZ 20X90 The Lausitz 20x90

Bernhard Sallmann

Traduire l'Europe

ALLEMAGNE
2004. Couleur.
16mm. 34'
Version originale
sans dialogue
Image Alexander Gheorghiu
Son Johannes Schmelzer-Ziringer
Montage
Bernhard Sallmann, Christoph Krüger
Production
Bernhard Sallmann, HFF "Konrad Wolf" Potsdam-Babelsberg

L'exploitation des mines de lignite dévore les paysages culturels et efface toute trace du passé. La région allemande des Lausitz est située dans la zone extrême-orientale de l'ex-RDA. Des années durant, le forage minier a transformé l'aspect de la région. Le réalisateur autrichien Bernhard Sallmann filme cette destruction et les paysages neufs qui ont émergé après l'épuisement des mines de lignite. Disposant d'un nombre extrêmement limité de bobines 16mm, il choisit, avec son équipe, 24 décors et y tourne des séquences de 90 secondes exactement, en son direct. Au final, 20 séquences font le film. Un film dont l'essence et le style sont clairement influencés par l'admiration que Sallmann voue aux travaux de James Benning.

Lignite mining devours cultural landscapes and leaves no trace of the former life. The German Lausitz is a region that is located in the Easternmost corner of what used to be the GDR. For years surface mining has transformed the face of the region. Austrian director Bernhard Sallmann takes stock of the destruction and the new landscapes that emerged after the depletion of the lignite. His 16mm stock was extremely limited, so he and his team chose 24 locations where they shot scenes of exactly 90 seconds with live sound. 20 of these shots make up the film. The film and its style are motivated by Sallmann's admiration for the work of James Benning.

Les souvenirs servent de repères pour affronter de nouvelles expériences. Et ne sont pas toujours facilement expliqués ni traduits, d'où la nécessité d'approches diverses.

Memories serve as a yardstick for new experiences. They are not always easy to explain or translate, so different approaches are necessary.

COMPLAINTS CHOIR ST. PETERSBURG

Tellervo Kalleinen et Oliver Kochta-Kalleinen

Traduire l'Europe

Complaints Choir (« Chorale des Plaintes », NdT), projet artistique international mené par un duo d'artistes, Tellervo Kalleinen et Oliver Kochta-Kalleinen, a été initié en 2005 à Birmingham. Leur atelier reçoit les réclamations des citoyens concernés, puis un compositeur et chef d'orchestre se charge de mettre les plaintes en chansons, qui seront répétées et interprétées par les participants. Les artistes écrivent : « À la différence d'autres citoyens, le Saint-Pétersbourgeois met l'emphase sur des questions humaines profondes, comme, par exemple, "Je me plains de l'horreur existentielle" ». Autre sujet majeur, l'amour inaccompli. « Ce n'est peut-être pas si étonnant : en Russie, les mots "se plaindre" (zhalovatsya) et "éprouver de la compassion" (zhalet) ont la même racine, et comme acception récente "aimer" (lyubit) en ancien Slavon d'église. », remarque un article du *St. Petersburg Times* relatant le projet. Comme le montre le projet de la « Chorale des Plaintes », les peuples d'Europe sont unis par leurs petites réclamations. Ici, ce ne sont pas les moyens cinématographiques qui comptent, mais plutôt l'esprit d'un groupe qui tire tant de joie de ses lamentations.

The Complaints Choir is an international arts project by artist duo Tellervo Kalleinen and Oliver Kochta-Kalleinen that started in 2005 in Birmingham. In a workshop they collect complaints from interested citizens before a composer-conductor takes on the task to turn the complaints into a song that will be rehearsed and performed by the workshop participants. The artists write: "Compared to other cities the St. Petersburger's emphasized deep basic human issues like: "I complain about existential horror". Unfulfilled romantic love was another main concern. "Perhaps this is not surprising: in Russian the words "to complain" (zhalovatsya) and "to feel compassion" (zhalet) come from the same root, with the latter meaning "to love" (lyubit) in Old Church Slavonic." writes The St. Petersburg Times covering the project." It is petty complaints that unite people across Europe, as the complaints choir project shows. The cinematographic means are not important here, but the spirit of a group that gets so much joy out of complaining.

FINLANDE
2006
Couleur
MiniDV
10'
Version originale
Russe
Sous titres
Anglais
Image
Maria Lappalainen
Musique
Peter Pospelov,
Alexander
Manotskov

LA SCANDALEUSE FORCE DU PASSÉ

Mireille Perrier

première mondiale / premier film / prix des médiathèques

Traduire l'Europe — world premiere / first film / media library prize

FRANCE
2008
Couleur
et noir et blanc
Vidéo et super8,
19'
Version originale
Français
Sous titres
Anglais
Image
Mireille Perrier,
Katia Bellan
Montage
Hung-chun Chen,
Mireille Perrier
Son
Christian Merlhiot,
Jean-Paul Gibilisco

La *Tarantella* du sud des Pouilles, c'est la piqûre d'araignée qui déclenche la danse/transe. Les relations sont tendues entre l'église Catholique et cette danse archaïque, que l'église a cherché à s'approprier en fêtant le saint patron de la *Tarantella*. Mêlant les couleurs qui habillent, dans les rues, les danseurs de *Tarantella*, et des images poétiques en Super 8 noir et blanc, le premier film de Mireille Perrier pose un regard attentif sur l'Italie du sud, et sur un phénomène social et ethnographique qui lie l'Europe à l'Afrique.

The Tarantella from Southern Puglia is like a spider's bite that induces the trancelike dance. The relationship between the Catholic church and the archaic dance is strained and the church has tried to appropriate it by celebrating the patron saint of the Tarantella. Mixing colour material from Tarantella dancers in the streets with poetic black & white Super 8 footage, Mireille Perrier's debut takes a closer look at Southern Italy and analyses the Tarantella as social and ethnographic phenomenon that connects Europe to Africa.

LEISURE Laisvalaikis

Kristina Inčiuraitė

Traduire l'Europe

LITUANIE
2003
Colour
MiniDV
5'
Version originale
Russe
Sous-titres
Anglais

Visaginas, la plus jeune ville de Lituanie, a été construite en 1975 pour héberger les employés de la centrale nucléaire d'Ignalina. Récemment, un projet de fermeture de la centrale menace la vie de la cité, et la ville elle-même. Le plan fixe de la scène vide de la Maison de la culture de Visaginas devient le cadre d'une discussion engagée entre des femmes au foyer. Elles évoquent la carence en activités de loisir, tandis qu'une chorale de jeunes gens répète l'un des chants optimistes de l'ère soviétique. La simplicité de la structure visuelle et la bande-son transcende l'histoire de Visaginas, pour nous livrer une histoire universelle des souvenirs de la culture dans nos villes.

Visaginas is the youngest city of Lithuania, built in 1975 to house the employees of the Ignalina nuclear power station. Recent plans to close down the power station threaten life in the city and the city itself. The static picture of the empty stage of the Visaginas culture house is the fixed frame for a discussion among a group of housewives. The women talk about the lack of leisure opportunities in the city, while a youth choir is rehearsing an optimistic song from the Soviet period. The simplicity of the visual structure and the soundtrack transcend the story of Visaginas to a universal story about memories of culture in our cities.

UNAS FOTOS EN LA CIUDAD DE SYLVIA

Some Photos in the City of Sylvia

José Luis Guérin

Traduire l'Europe

Souvenirs de Sylvia, que le narrateur n'a rencontrée qu'une fois, il y a 22 ans, dans la ville étrangère qu'il visite à nouveau pour la retrouver. Lors de la première rencontre, il avait dans sa poche un exemplaire des *Souffrances du jeune Werther* de Goethe. Maintenant, il cherche Sylvia et se demande ce qui a pu lui arriver et comment la trouver. Pour l'aider dans sa recherche, sa caméra capture d'autres femmes. Le silence du film reflète son monologue intérieur, qui ressemble à un journal ; ses pensées nous sont présentées sous forme de banc-titres. Prenant sa recherche de Sylvia comme point de départ, il voyage encore à travers l'Europe, en quête de grands écrivains que des femmes idéales ont inspirés.

Memories of Sylvia who the narrator met only once, 22 years ago, in the foreign city he visits to find her. When he met her the first time, he had Goethe's "Sorrows of Young Werther" in his pocket. Now he is searching for Sylvia and speculates what might have happened to her and how he could possibly find her. To help his search, his camera captures other women. His diary-like inner monologue is reflected by the silence of the film ; his thoughts are presented in titles. Taking his own search for Sylvia as a starting point, he travels further throughout Europe on a quest for great writers who were inspired by ideal women.

ESPAGNE
2007
Noir et blanc
DV Cam
67'
Version originale
sans dialogue/
cartons espagnol
Sous titres
Français
Montage
Núria Esquerra

ZAGREB, RÉPÉTITION

Fabrice Lauterjung

Traduire l'Europe

Une expérience cinématographique sur la mémoire. Une projection de film dans une salle obscure, avec les sous-titres le réalisateur incite plusieurs spectateurs à évoquer leurs souvenirs du film projeté plus tôt. On leur demande d'extraire de leur mémoire des plans fixes du film. On s'aperçoit que le film montre Zagreb. Quelqu'un se rappelle des endroits montrés sur la pellicule, et livre des souvenirs traumatiques de moments passés dans un abri anti-aérien pendant la guerre en ex-Yougoslavie.

A cinematographic experiment about memory. A film projection in a dark room, in the subtitles the director encourages different persons to talk about their memories of the film that has been projected earlier. They are asked to sort stills from the film from memory. It appears that the film shows Zagreb. One person remembers the places shown in the footage, sharing traumatic memories of the air raid shelter in the city during the war in ex-Yugoslavia.

FRANCE
2007
Couleur
et noir et blanc
MiniDV
17'
Version originale
Français
Sous titres
Français

6. Le Cadre / Frame

Le choix du cadre situe le film, comme le choix des mots situe une traduction.
The choice of frame situates the film, like the choice of words situates a translation.

THE ROLE OF A LIFETIME

Deimantas Narkevičius

Traduire l'Europe

LITUANIE
2003
Couleur
et noir et blanc
Beta SP
17'
Version originale
Anglais

Peter Watkins, le réalisateur britannique rebelle, a vécu des années en Lituanie, un exil qu'il s'était imposé. Deimantas Narkevičius interviewe Watkins sur ses films. Watkins parle de la relation entre réalité et fiction tandis que son rôle, dans le film, passe de celui d'interviewé à celui de conférencier.

The British maverick director Peter Watkins lived for years in his self-imposed exile in Lithuania. Deimantas Narkevičius interviews Watkins on his filmmaking. Watkins talks about the relationship between reality and fiction while his role in the film changes from interviewee to conferencier.

MILKY WAY Tejút

Benedek Fliegauf

Traduire l'Europe

HONGRIE
ALLEMAGNE
2007
Couleur
35mm
75'
Version original
Sans dialogue
Image
Gergely Poharnók,
Ádám Fillenz
Son
Tamás Beke,
Gäbor Komlódi
Montage
Sára Czira,
Katalin Mészáros

Neuf scènes indépendantes, cadrées avec soin, mises en scènes et filmées depuis des positions fixes, remettent en question les notions de fait et de fiction. Benedek Fliegauf, qui s'inscrit plutôt dans une tradition visuelle de film d'animation propre à l'Europe de l'est, que dans la fiction traditionnelle, étudie l'humain dans la nature. Tranquille et fascinant, ce film d'une grande beauté nous surprend et nous touche.

Nine independent scenes, carefully framed, staged and filmed from fixed positions question notions of fact and fiction. More in the visual east european tradition of animated film than traditional fiction, Benedek Fliegauf studies humans in nature. Tranquil and mesmerising, the film surprises and resonates through its beauty.

Regarder l'histoire de près fait apparaître la possibilité de lectures multiples.
Looking closely at history reveals many possible readings.

ZÁVIŠ, THE PRINCE OF PORNOFOLK UNDER THE INFLUENCE OF GRIFFITHS'S 'INTOLERANCE' AND TATI'S 'MONSIEUR HULOT'S HOLIDAY' OR THE FOUNDATION AND DOOM OF CZECHOSLOVAKIA

Záviš, Kníze Pornofolku

Karel Vachek

Traduire l'Europe

Nous ne pouvons comprendre le présent sans regarder le passé, ce que le réalisateur tchèque Karel Vachek sait parfaitement bien pour avoir, trente ans durant, subi une interdiction de faire des films. Dans ce « roman filmé », il débat sur les questions des intérêts commerciaux et de la corruption au sein de la politique tchèque, des catastrophes écologiques, et partage avec nous la fascination qu'exercent sur lui un cimetière d'animaux, une bataille de tomates, un groupe de jeunes motards de cross.

Without looking at the past, we cannot understand the present and the Czech director Karel Vachek knows this very well, having been banned from film making for 30 years. In this "film novel" he debates commercial interests and corruption in Czech politics and environmental disaster as well as sharing his fascination for a pet cemetery, a tomato fight and a group of young motocross bikers.

Záviš, the Prince of Pornofolk Under the Influence of Griffiths's 'Intolerance' and Tati's 'Monsieur Hulot's Holiday' or The Foundation and Doom of Czechoslovakia (1918-1992)

RÉPUBLIQUE TCHÈQUE
2006
Couleur
35mm
147'
Version originale
Tchèque
Sous titre
Anglais
Image
Karel Slach
Music
Milan Zavis Smrcka
Son
Libor Sedlacek
Montage
Renata Parezova
Production
Radim Procházka

8. La Science Fiction / Science Fiction

Les scientifiques et leurs rêves d'un avenir meilleur – ici ou ailleurs.
Scientists dreaming of a better future – here or elsewhere.

REVISITING SOLARIS

Deimantas Narkevičius

Traduire l'Europe

LITUANIE
2007. Couleur et noir et blanc. Vidéo. 18'
Version originale Lituanien
Sous-titres Anglais
Image Audrius Kemezys
Son Sigitas Motoras, Viktoras Juzonis
Montage Deimantas Narkevičius

Plus de quarante ans après le *Solaris* de Tarkovski, Donatas Banionis, l'acteur principal, rejoue l'astronaute Chris Kelvin.

More than 40 years after Tarkovskij's "Solaris", the main actor Donatas Banionis is playing the astronaut Chris Kelvin again.

COSMIC STATION

Bettina Timm

Traduire l'Europe

ALLEMAGNE
2008. Couleur. 35mm. 30'
Version originale Anglais, Armenien
Sous titres Anglais
Image Alexander Riedel
Son Philip Vogt
Montage Bettina Timm

Sur la plus haute montagne d'Arménie, on trouve les restes rouillés de la Division Aragats du Rayon Cosmique – ancien projet de prestige soviétique pour la recherche spatiale. Avec la fin de l'Union Soviétique, la plupart des chercheurs sont partis, à l'exception d'un petit groupe de scientifiques arméniens, qui ont choisi de rester sur le Mont Aragaz. Les câbles, semblables à une toile d'araignée, sont déroulés et connectent ces machines qui cherchent des galaxies inconnues. En haut de la montagne, les scientifiques écoutent les rayons cosmiques dont ils espèrent réussir à traduire l'énergie.

On the highest mountain in Armenia are the rusty remains of the Aragats Cosmic Ray Division – a former Soviet prestige project for space research. With the end of the Soviet Union most of the researchers left, except for a small group of Armenian scientists who stayed on Mount Aragaz. Like a spider's web the cables are rolled out, connecting the machines that are searching for unknown galaxies. The scientists on top of the mountain listen to cosmic rays, hoping to translate their energy.

ANNÉE LUMIÈRE

Anne Durez

premier film
first film

Traduire l'Europe

Impressions d'une visite à Spitsbergen, lieu inhabité de l'extrême nord de l'Europe, de février à mai 2005. Neige blanche, mines de charbon noir, stations de recherche soviétiques désertées et dames à leurs tricots. Splendeur du vide aux confins de l'Europe, avec pour guide un troll à chapeau rouge, lui-même fil rouge du film. Le temps et l'espace se brouillent devant nos yeux.

Impressions from a visit to Spitsbergen, the Northernmost inhabited place in Europe, from February to Mai 2005. White snow, black coal mines, empty Russian research stations and knitting ladies. Beautiful emptiness on the outskirts of Europe, guided by a troll in a red hat who acts like a red thread throughout the film. Time and place become blurry.

FRANCE
2007
Couleur
MiniDV
47'
Version originale
Sans dialogue
Image
Anne Durez
Son
Thierry Dilger (Enjmin)
Montage
Delphine De Blic, Delphine Illouz, Marie Vachette

BRASILIA CHANDIGARH

Louidgi Beltrame

Traduire l'Europe

Deux architectes européens espéraient construire la cité idéale, loin du vieux continent : Oscar Niemeyer a créé Brasilia en plein *mato* (savane) brésilien, Le Corbusier s'est rendu en Inde pour y construire Chandigarh. Les deux villes s'élèvent dans le paysage, comme deux mémentos futuristes de béton, témoins de leurs bâtisseurs, les rares habitants qui nous sont donnés à voir semblent rapetissés. Les géométries respectives de Brasilia et de Chandigarh construisent le film, tandis que le dialogue s'installe entre les deux cités.

Two European architects hoped to build the ideal city far from the old continent: Oscar Niemeyer created Brasilia in the middle of the Brazilian jungle, Le Corbusier went to India to build Chandigarh. Both cities sit like futuristic, concrete mementos of their constructors in the landscape, the few inhabitants we see are mere dwarves. The geometries of Brasilia and Chandigarh construct the film and a dialogue is created between both cities.

FRANCE
2008
Couleur
MiniDV
28'
Version originale
Anglais
Sous-titres
Français
Image
Megan Fraser, Louidgi Beltrame
Son
Mikaël Barre
Musique
Dennis Mc Nulty
Montage
Julien Loustau, Louidgi Beltrame

9. L'Utopie / Utopia

Toute fin est un commencement, l'Utopie est une promesse. La fin de l'Union soviétique devient l'ouverture de l'Europe. Pour d'autres cependant, l'Utopie européenne devient de plus en plus difficile à atteindre, tandis que les frontières du continent se ferment aux étrangers.

Every end is a beginning and Utopia is a promise. The end of the Soviet Union becomes the opening of Europe. For others however, the European utopia is ever harder to reach as the continent closes its borders for outsiders.

ONCE IN THE XXth CENTURY

Deimantas Narkevičius

Traduire l'Europe

LITUANIE
2004
Couleur
Vidéo
8'
Version originale
Sans dialogue

La fin de l'utopie, ou son commencement ? Deimantas Narkevičius propose un regard différent sur la fin du communisme.

The end of utopia or its beginning? Deimantas Narkevičius offers a different look at the end of communism.

THE HEAD La Tête

Deimantas Narkevičius

Traduire l'Europe

LITUANIE
2007
Couleur
et noir et blanc
Vidéo
12'
Version originale
Allemand
Sous-titres
Anglais
Son
Sigitas Motoras
Montage
Jonas Juozapaitis,
Deimantas
Narkevičius

Les vieux symboles survivent parfois longtemps aux changements de régime.
Sometimes the old symbols stay long after the regime change.

Uždarymas SHUTDOWN

Kristina Inčiuraitė

L'Hôtel Gintaras, l'un des hôtels soviétiques les plus luxueux de Vilnius, a fermé ses portes en 2002. Après avoir été rénové et rebaptisé, il n'a conservé de l'ère précédente que deux éléments : le panneau « Gintaras », situé sur le toit, le restaurant et sa scène décorée, à présent délaissé. Ces derniers attributs de l'Hôtel Gintaras ont été capturés : le panneau de l'hôtel inexistant clignote, et dans le hall vide du restaurant, la musique de la fête de fermeture résonne encore. Un membre du groupe "Bobų vasara" ("Été Indien") et une barmaid partagent leurs souvenirs de cette fête.

The "Gintaras" Hotel, one of the most luxurious Soviet hotels in Vilnius, shut down in 2002. After a renovation and name change, only two parts remained unchanged: the "Gintaras" sign on the roof and the disused restaurant with its decorated stage. These remaining attributes of "Gintaras" Hotel have been captured: the sign of the non-existent hotel is flashing, the empty hall of the restaurant resounds with the music from the show held on the occasion of the closing-down of "Gintaras" Hotel. A member of the band "Bobų vasara" ("Indian Summer") and a bar-maid share their recollections about the closing-down party.

LITUANIE
2004
Couleur
MiniDV
6'
Version originale
Lituanien
Sous-titres
Anglais

MIRAGES

Olivier Dury

première mondiale / premier film

Traduire l'Europe

world premiere / first film

FRANCE
2008
Couleur
35mm
46'
Version originale
Divers dialectes africains
Sous-titres
Français
Image
Olivier Dury
Son
Dana Farzanehpour
Montage
Christine Benoit

Les effets de la migration Africaine vers l'Europe sont le thème de prédilection de tout politicien et journaliste marchand de peur. Mais nous ne voyons jamais comment ces Africains, principalement des hommes, arrivent sur le continent. Dans son premier film, le chef-opérateur Olivier Dury suit un groupe de Nigériens depuis leur pays jusqu'en Algérie, à travers le désert d'Afrique du Nord. Dès le moment où ils s'entassent, avec leurs bagages, à l'arrière de camionnettes, ils remettent leurs vies entre les mains des passeurs qui leur font traverser le désert. Dury fait le voyage avec eux, observe leurs difficultés, les dangers qu'ils affrontent et les espérances qu'ils nourrissent d'un avenir meilleur. Le passeur trace la route dans le sable, calcule la durée restante de la traversée du Sahara jusqu'à la Méditerranée.
Alors que dans « A lò mejor » on découvrait que l'Espagne imaginaire des Roumains était nourrie des vraies récits des membres émigrés de leurs familles, le rêve de ces jeunes gens est bien plus vague, et demeurera peut-être impossible à réaliser. Dury laisse les hommes dans le désert, juste avant la dernière traversée. Leurs adresses e-mail manuscrites, les images de leurs visages éprouvés, restent avec nous longtemps après qu'ils ont disparu dans la poussière du désert.

The effects of African migration to Europe are a popular theme for scaremongering politicians and journalists. What we never see is how these (mostly) men actually do get here. In his direction debut, DOP Olivier Dury follows a group of African men on their way from Niger to Algeria, through the desert of North Africa. From the moment the men pile their bags and themselves onto the back of the open pick-ups, they entrust their lives to the smugglers who take them across the desert. Dury travels with the men and observes the hardship, dangers and the hopes the men have for a better future. The smuggler draws the route in the sand and calculates how much longer their journey through the Sahara towards the Mediterranean will be.
While the imaginary Spain of the Romanians in "A lo mejor" was fed by real accounts of their relatives, the dream of these young men is even more vague and may forever be unobtainable. Dury leaves the men in the desert, just before their final crossing. The handwritten signs with their email addresses and their tired faces stay with us long after they have disappeared into the dusty desert

Vocation suspendue

Grande simplicité formelle, voilà qui caractérise les films de Deimantas Narkevičius. Ce qui ne saurait décourager la multiplicité des approches, au contraire. Mais plutôt que de capitaliser le bénéfice d'une stratification des significations, plutôt que de viser à épaissir habilement le feuilletage des interprétations, l'opération que mène cet artiste lituanien consiste au contraire à les mettre en rivalité. Placer ainsi différentes lectures en concurrence fait de ses films des foyers à haute température dialectique. Même si la fusion finale ne présente aucune synthèse où les exégèses variées se trouveraient réconciliées, se vérifie en revanche l'exténuation de chacune. Fabrique de pièges à croyance, c'est ainsi qu'il faut se résoudre à définir l'entreprise de Narkevičius. Acceptons donc ce risque du piège, et laissons-nous égarer parmi quelques-unes de ses procédures.
Tout à fait explicite, *The Role of a Lifetime* (2003) présente un exposé théorique sous la forme d'entretien à bâtons rompus. Portrait estompé du cinéaste Peter Watkins, il semble fournir les traits d'une méthode. Connu pour avoir importé au cinéma les techniques télévisuelles du reportage sur le vif, le cinéaste anglais a brouillé les pistes du vraisemblable et du fictif, au risque de l'anachronisme délibéré, dans une version anglo-américaine spectaculaire des préceptes brechtiens. Caméra épaule particulièrement physique, prise de son direct, adresses caméras récurrentes, micros apparents, équipe de tournage partie prenante de l'action, etc., tels sont les ingrédients d'une recette dont, après *The War Game* (1966) produit pour la BBC, *Punishment Park* (1971) tourné dans l'Amérique de Nixon, a fait le succès.

D'abord émigré aux États-Unis, puis résidant à Vilnius à l'époque de l'entretien, de quoi Watkins parle-t-il ? De son métier, de ses choix de vie, le titre l'indique. Mais il fait aussi l'examen de l'illusion vériste du credo documentaire. Factice pour lui l'opposition entre fiction et documentaire, il récuse la pertinence de ce dernier terme. Mais c'est plus largement qu'il dénonce la puissance cinématographique et son caractère hypnotique qui règne aujourd'hui, selon lui, d'une manière si souveraine qu'elle interdit la possibilité d'une vigilance de la part du spectateur. Il met notamment en cause la manipulation que représente le montage, creuset de décisions qui renvoie à ses yeux à l'autocratie dangereuse de l'artiste. Dans le même temps, contradictoire, il revendique la responsabilité et la liberté, si peu usitée, de l'artiste. Ainsi, dans un des passages les plus saillants de sa diatribe, il situe les enjeux du cinéma contemporain dans un entre-deux fécond entre le débridé de l'artiste vidéo et le scrupule requis du réalisateur télé.
Tout cela, au vu de la filmographie de Deimantas Narkevičius, de son propre entrelacement entre l'archive et la reconstruction (*Legend Coming True*, 1999), de son usage de la rhétorique documentaire sous forme de pastiche (*His-Story*, 1998), pourrait être pris pour argent comptant. *The Role of a Lifetime* serait ainsi moins la production d'une archive, document sur un voisin estimé, ou l'hommage rendu à la lucidité d'un pair, qu'une forme détournée d'auto-entretien. Watkins n'y serait plus le monument que l'on interroge pour recueillir pieusement ses réflexions, mais il serait engagé à doubler en anglais une v.o. lituanienne inaudible. Ce serait donc Narkevičius, le Lituanien, sous couvert de l'idiome international d'un cinéaste de renommée mondiale, qui livrerait avec une ironie subtile les clefs de son travail.
Mais rien dans *The Role of a Lifetime* ne confirme l'univocité de cette hypothèse. Le démenti discret mais dévastateur que Narkevičius oppose aux thèses de Watkins repose sur un élément simple : l'utilisation du rapport du son à l'image. Là où le cinéma de Watkins, fidèle à la logique télévisuelle, écrase la distinction des deux, Deimantas Narkevičius n'avance qu'à nourrir la

discontinuité. Là où Watkins impose la loi du synchronisme, qui étend si loin ses conséquences qu'elle en vient à poser l'équation : hier égale aujourd'hui, anachronisme égale actualité, le film de Narkevičius se confronte à l'Histoire. Des images de paysage enneigé dessinées au crayon alternent avec des prises documentaires du quotidien à Brighton, d'une banalité tranquille et d'une époque qui pourrait avoir été celle de la jeunesse du cinéaste britannique. Le discours de ce dernier, pris au piège du ressassement de ses propres déclarations, reste loin des images, comme enneigé lui aussi, recouvert par le blanc silencieux de la feuille. Il ne parvient à regagner quelque acuité qu'au moment où son commentaire rejoint et désigne précisément le parc naturel à proximité de Vilnius évoqué ici par la mine d'un crayon. Comme s'il cessait alors de s'exprimer au titre d'une figure étrangère, pour devenir citoyen lituanien. Comme s'il rentrait, en somme, dans les limites fixées par le dessin. C'est d'ailleurs ce qui finit par se passer, puisqu'aux images de l'entretien, absentes ici, viennent se substituer quelques esquisses successives de portraits du cinéaste en train de parler.

Mais ne joue pas seulement l'opposition de la voix au paysage. Car le paysage lui-même n'est pas intact. Soumis à une transformation que fait progresser l'avancée du récit en image, sa première apparition semble le placer d'abord sous l'emprise d'un mouvement nostalgique. Aux récriminations de Watkins contre l'illusoire authenticité documentaire, et à son affirmation de la prédominance de la fiction, fait écho un type d'image qui signale son appartenance à un passé de la représentation. Traitée par des moyens primitifs (le dessin au crayon), décrite en outre par la caméra en de lents panoramiques, une telle image mêle l'exigence d'exactitude documentaire avec l'affirmation d'une reconstruction. Elle devient métonymique du même coup de toute une tradition paysagère, celle qui insiste à poser la question de la possibilité de représentation du sol natal. Les arbres, la neige, la forêt désertée y figurent, en même temps qu'une volonté descriptive, les signes d'une singularité qui ne peut trouver à se manifester que par le biais de l'art (par opposition aux séquences de l'ordinaire filmées à Brighton). On retrouve là un poncif bien connu, régulièrement attribué aux artistes de l'Est quand ils ne le revendiquent pas eux-mêmes, autour du caractère symbolique de l'image. La nature, c'est-à-dire ici le pays, la terre natale, est toujours à reconquérir, et d'abord dans l'espace du souvenir, dans sa présence sous forme de traces. Toujours *a priori* déjà perdue, elle est l'objet d'une plainte élégiaque, ainsi qu'on peut l'entendre chez cet immense cinéaste lituanien exilé, Jonas Mekas, ou dans la plupart des films de Tarkovski, auquel *Revisiting Solaris* (2007) de Narkevičius rend un hommage contrarié.

Mais cette mystique ne fait pas long feu. La forêt n'est pas l'éternelle idéalité nationale, territoire mutique et rêvé. En dépit de la délicatesse des traits de crayon, elle se révèle n'être qu'une propriété privée. Plus prosaïque encore, quasi grotesque, c'est un parc de sculptures destiné aux visiteurs qui réunit dans ce musée à ciel ouvert les statues déboulonnées des hautes figures du temps de l'occupation soviétique. Les dessins en exhibent les contours, dressées esseulées au milieu des arbres, au fur et à mesure que la voix de Watkins commente, incertaine, le geste du collectionneur excentrique. L'Histoire aurait-elle repris ses droits ? Peut-être, mais au moment précis où la formule de son utopie, traduite sous le style du réalisme socialiste, a basculé dans le pittoresque mercantile, annulant toute possibilité d'un horizon. Mais à un tel constat d'immobilisme est refusée la place dramatique d'une conclusion.

C'est qu'il y a plus décisif. Tardive dans le film, la révélation de l'existence de ces monuments historiques en désuétude produit un effet de contamination. C'est l'ensemble de ce qui est présenté (la voix d'un cinéaste, les arbres, le dessin, les archives filmées, etc.) qui se trouve menacé par un devenir monumental. Et ce, quand bien même il apparaît manifeste que toutes les décisions engagées dans la fabrique du film ont été prises pour conjurer cette monumen-

talité : la fragilité de la mine de crayon, l'absence de figuration du cinéaste héroïque, la banalité antihéroïque des fragments de Brighton, l'intermittence du montage, etc. Reste que la virulence militante de Watkins autant que la délicatesse ancienne du dessin sont soudain contraintes de se situer dans un rapport à la monumentalité. Le temps où elles en étaient sauves n'est plus. Ce qui signifie aussi qu'elles adoptent la nouvelle langue de ces monuments. Quelle nouvelle langue ? Non pas celle, autoritaire, initialement inventée à leur propre fin : la langue de la mémoire dirigée. Celle-là, le parc d'attractions l'a brouillée à jamais. Mais la langue de leur situation inédite d'objet de curiosité éparpillé en pleine nature, entre rebut culturel et sculpture fantastique. Moins une langue en réalité, que son envers, une infirmité qui frappe la capacité d'élocution : l'aphasie. Michel Foucault, on le sait, suggérait l'existence de deux régimes de mémoire : d'un côté, le document ; de l'autre, le monument. Le premier a les qualités d'un reste, n'a rien calculé de sa survivance, n'est signé d'aucun pouvoir exclusif et ne doit sa survivance que par la grâce d'une exégèse qui va l'autoriser à sortir du silence dans lequel son strict usage initial l'avait enfermé. Le second est un système complet de signes, tendu vers une postérité à destination de laquelle il a prémédité sa réception. Autrement dit, le document attend sa traduction dans une langue qu'il ne savait pas lui-même qu'il pouvait l'articuler. Le monument, en revanche, s'exprime dans une langue complète, qui escompte la permanence de sa traductibilité. C'est dans l'entre deux de cette provision de traduction que se situe le parc lituanien. Son silence est sans hier ni demain, il est inarticulé : si la langue des statues a cessé de résonner, elle ne se trouve pas davantage dans le purgatoire provisoire d'une traduction en sursis. Les statues sont devenues des *curiosae* : de monuments, elles ont chuté au rang de documents, mais redevenus illisibles, des documents dont on ne veut plus que rire, des ruines muettes, et le parc (le pays ?), autant qu'elles, une sphère bannie hors du langage.

C'est une semblable inactualité, qui gèle le discours, que met en jeu *Once in the XXth Century* (2004). Simple montage à partir d'images issues d'un reportage télévisé et d'une source privée, le film décrit un de ses rassemblements autour du déboulonnage d'une idole du régime révolu. Ici, à Vilnius, un gigantesque Lénine de bronze noir, la main tendue ample vers l'avenir et le peuple. A la nuance près que le film restitue l'action à l'envers, et présente, au lieu de son enlèvement, la restauration de la sculpture sur son socle au milieu de la liesse publique. Utiliser le déroulement filmique à rebours a été, on le sait, une opération familière aux utopies totalitaires. Leni Riefensthal (dans *Les Dieux du Stade*, des nageuses rebondissent hors de l'eau de la piscine vers leur plongeoir) comme Vertov (dans *Enthousiasme*, est remontée la chaîne de la fabrique alimentaire, du saucisson aux bestiaux sur patte) ont usé de cette possibilité intrinsèque à la réversibilité mécanique du cinéma. C'est qu'il s'agissait alors de faire la preuve par l'image que l'existence tout entière était soumise à la rationalité, et que le temps lui-même était à disposition. Un temps si maîtrisé par le projet politique qu'il n'était qu'une fiction stable qui pouvait se parcourir indifféremment dans les deux sens, autorisant d'échanger le passé avec l'avenir dans une durée malléable. Cela supposait seulement que les images soient muettes (les voix n'annulent pas si aisément la progression de leur phrasé), c'est-à-dire uniformément recouvertes par le discours, implicite ou explicite, d'une vérité désignée, elle, indemne de la temporalité.
Dans *Once in the XXth Century*, un tel discours d'autorité s'est évanoui. Rien ne protège plus du comique le plus mat, c'est-à-dire du catastrophique, l'effet de retour en arrière. L'érection réitérée de la statue de Lénine sur son socle est précédée d'un magnifique ballet aérien où la main disproportionnée de l'homme d'Etat balaie l'air et salue la foule assemblée pour assister à sa destitution. Pendant quelques minutes, entre le camion qui l'emporte couché et le socle qui le

tient droit, Lénine flotte dans le ciel, sa masse soudain allégée. Le voilà en grâce, métamorphosé en un ange porteur d'aucune autre nouvelle que celle de son mutisme. Lénine, autant que les sculptures du parc, occupe un espace qui n'est pas vide (peuplé ici par les arbres, là par la foule), qu'il ne signe pas davantage de son absence (sa présence, aussi massive que ses consœurs du parc, reste encombrante), mais qui est au contraire laissé disponible à une danse nouvelle. Et qu'il se trouve, même pour un grandiose et pathétique solo d'adieu, le premier à interpréter. Cette danse, c'est la possibilité d'un véritable geste hors de toute finalité, hors de l'idéologie qui semblait pourtant son unique et pesant medium.
C'est la même signification, ouverte à une utopie en creux, utopie du quelconque pour paraphraser Agamben, que porte le très beau moment dansé de *Energy Lithunania* (2000). Et auquel, dans le même film, fait écho le long passage où la caméra s'attarde sur la fresque à l'éloge du travail collectif, rythmée par la musique de Mozart. Ni sur le mode du monument à l'éloquence emphatique, ni dans celui du document révélé posthume, quelque chose insiste à se faire entendre, au travers de son silence maintenu : une communauté encore à venir (pour citer encore Agamben), dont seuls les gestes sont visibles, même indéchiffrables, c'est-à-dire rendus enfin à eux-mêmes. Autonomie, certes, en un sens, mais plutôt aphasique que glorieuse : modernisme, en d'autres termes, au seuil de son projet, davantage que triomphant. Et c'est sans doute la même opération qui travaille *The Head* (2007), *Disappearance of a Tribe* (2005) ou *Europe 54° 54' – 25° 19'* (1997). Dans ce dernier, Narkevičius filme son périple en direction du centre géographique de l'Europe situé en Lituanie. À l'arrivée, la découverte est mince : une maigre clairière, en son milieu une simple pierre indiquant le point cardinal symbolique. *Europe* ne raconte ni une déception, ni n'ironise sur de vaniteuses prétentions, mais dévoile une pure disponibilité, libérée de la dette héroïque comme du pathos d'un accomplissement à venir. C'est la clairière qui dévoile sa ressemblance, la voix *off* du narrateur le dit, avec tant d'autres clairières. C'est un principe d'équivalence que révèle ce voyage : le centre est ici, il est partout, il peut se déplacer, il peut s'oublier tout autant.

Ensevelir sous la neige le passé retenu par l'idéologie, ou le suspendre dans l'extase de la danse, d'un côté. Ouvrir l'espace d'une anticipation vide de significations préalables, de l'autre. Voilà en quoi, chez Narkevičius, la *vocation*, en ses divers sens (la destinée et sa verbalisation), se trouve, pour reprendre un titre de Klossowski, suspendue. Il n'est sans doute pas hasardeux qu'il déclare dans un entretien avoir commencé son travail actuel d'artiste, après s'être engagé sur les voies de la sculpture, par enregistrer des conversations : « J'étais très intéressé par les objets dans leur relation à leur contexte, les lieux où se trouvent les choses. Mais en un sens ça me frustrait, j'avais besoin que ça parle. C'est pour cette raison que j'ai commencé à faire des entretiens. Simplement enregistrer des conversations. » Il s'agissait en somme de remplacer le volume, de faire glisser et de dissoudre le monument dans un récit qui prend la forme inchoative de la conversation. Mais celle-ci, une fois encore, n'acquiert pas le statut d'un document brut soudain anobli. Dans *His-Story*, *Legend Coming True* ou *Matrioskos* (2005), ce sont les allers-retours entre le faux et le vrai, c'est la production du légendaire qui intéresse Narkevičius. Autrement dit, les effets de citation, les effets de genre, qu'il sollicite et épuise. La conversation est manière de prendre rendez-vous avec une forme plutôt qu'avec son résultat. Elle est d'abord prétexte, paradoxalement, à ne rien dire, à soustraire l'événement à la fatalité d'une conclusion.
Raison pour laquelle, lorsque *Re-visiting Solaris* s'affiche explicitement *remake*, c'est d'abord pour couper le son du modèle original. Et le couper par deux fois. D'abord, en substituant au texte du film celui d'un passage du livre de Stanislas Lem que Tarkovski, dans son adaptation, n'avait pas

retenu. Comme s'il s'agissait de rendre voix au silence de la littérature, et à celui du paysage décrit dans cet extrait. En coupant, ensuite, littéralement, le son du texte dit par l'acteur, de sorte que celui-ci articule dans le vide, récite devant des spectateurs rendus sourds. Tout ceci est d'autant plus accentué que le *Solaris* originel remplissait deux missions. Il était à la fois la commande passée par les autorités soviétiques pour rivaliser avec les Américains et leur *2001* dans la propagande de la conquête spatiale. Et il était pour Tarkovski, pervertissant la commande, une méditation sur les limites insondables de l'espace intime, sur la hantise de la mémoire, impossible à conquérir.
Que partagent alors les deux films ? Un corps et une voix, ceux de Donatas Banionis, le célèbre acteur lituanien incarnant chez Tarkovski l'astronaute Chris Kelvin qui s'exprimait en russe. Le *remake* fait taire et il quitte la scène après un dialogue de sourds avec Narkevičius lui-même à l'image. Autre point commun, les images de la Mer Noire. Filmée en 1972 par Tarkovski, elle est présente dans *Re-visiting Solaris* sous la forme de photographies prises en 1905 à Anapa par un célèbre compositeur lituanien, Konstantin Ciurlionis. A cette mer, on s'en souvient, le récit de Lem comme le film de Tarkovski accordaient une mystérieuse puissance mimétique. Que les images de cette mer, métaphore de l'art, et de son lien au réel, soient chez Narkevičius des clichés pris avant la révolution par un musicien lituanien dont on n'entend pas la musique, dans un film, en outre, dont le son subit la loi du bannissement, est assez parlant, si l'on peut dire. D'autant que la seule musique, reprise de l'original, est la cantate BWV 639 de Bach intitulée *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ* (Je t'appelle, Seigneur Jésus-Christ).
Il ne s'agit pas de recommencer un pays, d'en proposer le *remake* facétieux, d'en réinventer frauduleusement la langue originale, ni de repasser son histoire. Il ne s'agit pas de le réhabiliter en somme (ce pays-ci, comme tous les autres d'ailleurs), mais d'accepter qu'il ne s'ouvre qu'à condition d'en poursuivre l'exténuation. Epuiser la question de l'identité (nationale, individuelle) pour l'exposer comme un espace aphasique, sans vocation, voilà le pari engagé ici.

Jean-Pierre Rehm

Suspended Vocation

Deimantas Narkevicius' films are characterized by an obvious formal simplicity. And this simplicity always leads to a multiplicity of approaches. Yet, rather than capitalizing on the benefits of stratification with respect to multiple meanings, this Lithuanian artist's singular operation consists of pitting them against one another. Setting the different interpretations in play against one another in this way results in the transformation of his films into a hotbed of a high dialectical temperature. However, the final fusion does not result in any form of synthesis. On the contrary, it confirms each element's exhaustion. The manufacture of belief traps – that is how one must resolve to define Narkevicius' undertaking. Let us thus accept this risk of being trapped and allow ourselves to lose our way in several of his procedures.
One very explicit film, *The Role of a Lifetime* (2003), presents a theoretical exposé in the form of a rambling interview. A blurred portrait of filmmaker Peter Watkins, it seems to display the characteristics of a method. Famous for introducing television's live news reporting techniques to the cinema, the English director pushed back the boundaries between reality and fiction, deliberately risking anachronism, in a spectacular and Anglo-American rendition of Brechtian precepts. A particularly jerky hand-held camera, direct sound, recurrent direct camera address, mikes in the shot, the film crew participating in the action, and so forth; these, in brief, are the ingredients of a recipe that, after *The War Game* (1966), produced for the BBC, made *Punishment Park* (1971), shot in Nixon's America, a success.

First an emigrant to the United States, then resident in Vilnius at the time of the interview, what does Watkins talk about? About his profession and, as the title indicates, the choices he has made during his lifetime. He applies himself to examining the documentary credo's verist illusion. The artificial is for him the opposition between fiction and documentary, to the point of challenging the pertinence of the latter term. More generally, he denounces cinematographic power and its hypnotic character which, according to him, reigns today in a manner so sovereign that it refuses all possibility of vigilance on the part of the viewer. He notably challenges the manipulation that editing represents—a crucible of decisions that, in his view, reflects the dangerous autocracy of the artist. At the same time, contradictorily, he proclaims the (so rarely used) responsibility and freedom of the artist. In one of the most salient passages of his diatribe, he thus situates the stakes of contemporary cinema in a fertile crossroads between the freedom of the video artist and the scrupulousness required of a television director.
Given Deimantas Narkevicius' own filmography, his own interweaving of archive and reconstruction (in *Legend Coming True*, 1999) and his use of documentary rhetoric in the form of pastiches (in the 1998 film *His-Story*), all of this could be taken as gospel. *The Role of a Lifetime* thus seems to be less the production of an archive, a document about an esteemed neighbour, or homage to a peer's lucidity, than it is an indirect form of self-interview. Here, Watkins no longer appears to be the monument one questions so as piously to note down his thoughts, but is someone enlisted to fulfil the humble task of dubbing an inaudible Lithuanian original version into English. It is thus apparently Narkevicius, the Lithuanian, behind the international idiom of a world-famous filmmaker, who, with subtle irony, is offering the keys to his work.
But nothing in *The Role of a Lifetime* confirms the univocity of this hypothesis. Narkevicius' discreet but devastating denial of Watkins' theses rests on one simple factor: manipulating the relationship between sound and image. Where, Watkins' cinema, faithful to the logic of television, overrides the distinction between the two, Deimantas Narkevicius seeks only to fuel discontinuity. Where

Watkins imposes the law of synchronism, which pushes its consequences so far that it ultimately proposes the equation: yesterday equals today, anachronism equals current affairs, Narkevicius' film confronts History. Shots of a pencil-drawn snowy landscape alternate with documentary shots of day-to-day life in Brighton, disclosing a tranquil banality and a period that might have been that of the British director's youth. The latter's discourse, caught in the trap of rehashing his own declarations, remains far removed from the images, as if he were snow-covered himself, covered by the silent whiteness of the page. He only manages to regain a degree of acuteness when his commentary rejoins and specifically designates the nature reserve near to Vilnius evoked here by the pencil lead. It is as if, at this point, he stops expressing himself as a foreign figure to become a Lithuanian citizen – as if, all things considered, he enters the limits fixed by the drawing. This is indeed what ends up happening, as the images of the interview are replaced by a few successively sketched portraits of the filmmaker talking.

But it is not only the opposition between voice and landscape that is at play. The landscape itself is not intact. It finds itself subjected to a transformation fuelled by the narrative's progression in images. Its first appearance initially seems to place it under the sway of a nostalgic movement. A kind of image that signals its belonging to a past of representation echoes Watkins' recriminations against illusory documentary authenticity and his affirmation of the predominance of fiction. Treated via primitive means (pencil drawing), captured moreover by the camera in slow panning movements, such an image combines the requirement of documentary precision with the affirmation of a reconstruction. It thus becomes metonymic of an entire landscape tradition, which insists on posing the question of the possibility of representing the native land. The trees, snow and deserted forest are present here, along with a descriptive desire – the signs of a singularity that can only manage to manifest itself through art (in opposition to the ordinary sequences filmed in Brighton). We recognise here a well-known trope, regularly attributed to Eastern European artists when they don't actually proclaim it themselves, concerning the symbolic characteristic of the image. Nature – that is to say here the country or the native land – has to be constantly re-conquered, and firstly in the space of memory, in its presence in the form of traces. Always *a priori* already lost, it is the object of an elegiac complaint, in the way one understands it in the work of that great Lithuanian filmmaker in exile, Jonas Mekas, or in most of Tarkovsky's films, to which Narkevicius' *Revisiting Solaris* (2007) pays a thwarted homage.

But this mystique is short-lived here. The forest is not the eternal national ideality, a mute and dreamed of territory. Despite the delicacy of the pencil lines, it reveals itself to be no more than a piece of private property. Even more prosaic and almost grotesque, it is a sculpture park, a private open-air museum, open to visitors that exhibits the torn-down statues of the leading figures of the days of Soviet occupation. The drawings show them, standing alone amidst the trees, as Watkins' uncertain voice comments on this eccentric collector's gesture. Has History reclaimed its rights? Perhaps, but at the very moment when the expression of its utopia, translated in socialist realist style, has slid into the realm of the 'mercantile picturesque', thereby cancelling any possibility of a horizon. But to such an admission of the failure to act the dramatic place of a conclusion is refused.

To be precise, there is something more conclusive. Late in the film, the revelation of these obsolete historic monuments' existence produces a contaminative effect. It is the whole of what is presented (a filmmaker's voice, the trees, the drawing, the filmed archives, etc.) that threatens to become monumental. And this, despite the fact that it seems clear that all the decisions engaged in the film's making have been taken in order to ward off this monumentality: the fragility of the pencil line, the absence of figuration of the heroic cinéaste, the anti-heroic banality of the fragments

of Brighton, the intermittence of the montage, etc. It remains that both Watkins' militant virulence and the ancient delicacy of the drawing are suddenly forced to situate themselves in relation to monumentality. The days when they were spared are gone, which also signifies that they adopt the new language of these monuments. What new language? Not the authoritative one, initially invented to their own ends: the language of controlled memory. The attraction park has put paid to this forever more. But the language of their unprecedented situation as an object of curiosity situated right in the midst of nature, somewhere between cultural cast-off and fantastic sculpture. Less a language in reality, than its opposite, an infirmity that affects the capacity of elocution: aphasia.

Michel Foucault, as it's known, suggested the existence of two systems of memory: on the one hand, the document, and on the other, the monument. The first has the qualities of a remains that has not calculated its survival in any way, that is not signed with any exclusive power and only owes its survival to the grace of an exegesis that authorizes it to emerge from the silence to which its initial strict usage confined it. The second is a complete system of signs, geared to a posterity wherein its reception has been premeditated. In other words, the document awaits its translation into a language that it was not itself aware it could articulate. The monument, on the other hand, expresses itself in a complete language that anticipates the permanence of its translatability. It is in the in-between-ness of this provision of translation that the Lithuanian park is situated. Its silence has no yesterday nor tomorrow, it is unarticulated; if the language of the statues has ceased to resonate, it is no longer situated in the provisional purgatory of a deferred translation. The statues have become *curiosae*: once monuments, they have been reduced to the rank of documents, but ones that have become illegible again; they are now documents that one only wants to laugh at, silent ruins; and, just like them, the park (the country?) becomes a sphere banished from language.

Once in the XXth Century (2004) brings into play a similar un-topicality, one that freezes discourse. A simple montage of images taken from a television report and from a private source, the film depicts one of those gatherings around the toppling of one of the bygone regime's idols. Here, it is a huge black bronze Lenin in Vilnus, hand outstretched amply towards the future and the people. There is one key difference: the film replays the action in reverse, and presents, not the sculpture's removal, but its being restored to its pedestal before the cheering crowd. The use of reverse play in film was, as we know, a familiar technique in totalitarian utopias. Both Leni Riefensthal (in *Olympia*, women swimmers leap back out of the pool onto the diving board) and Vertov (in *Enthusiasm*, the food fabrication line is reversed, going from sausage to live beast) used this intrinsic possibility of cinema's mechanical reversibility. The aim at the time was to prove through images that the whole of existence was subjected to rationality, and that time itself was at our disposal. A time so controlled by the political project that it was nothing more than a stable fiction that could run indifferently both ways, making it possible to exchange the past with the future in a malleable duration. Only this supposed that the images were silent (voices do not easily annul the progression of their phrasing).

In *Once in the XXth Century*, authoritarian discourse of this kind has disappeared. Nothing protects the return to the past from the most flat – in other words, catastrophic – comedy anymore. The repeated erection of Lenin's statue on its pedestal is preceded by a magnificent aerial ballet in which the oversized hand of the man of State sweeps through the air and greets the crowd gathered to watch his deposition. For several minutes, between the truck that drives the prostrate statue away from the pedestal that holds it upright, Lenin floats in the sky, his weight suddenly

lightened. There he is in a moment of grace, metamorphosed into an angel bearing no other gospel than his own silence. But Lenin, just like the statues in the drawn sculpture park, does not occupy a space that is void (it is inhabited in the earlier film by the trees and in this case by the crowd) so that he can no longer define it with his absence. His presence – as overbearing as that of his colleagues in the park – remains a liability, but one which is left open to a new dance that he, even for a grandiose and pathetic farewell solo, happens to be the first to interpret. This dance is the possibility of a veritable gesture beyond all finality, beyond the ideology that seemed nonetheless to be its sole and weighty medium.
The truly beautiful dance moment of *Energy Lithunania* (2000) bears the same signification – one that is open to an intaglio utopia or a 'whatever utopia', to paraphrase Agamben. In this film, it is echoed by a long sequence, set to Mozart, where the camera lingers on a fresco eulogizing collective work. Something here insists on making itself heard via its maintained silence: a coming community (to cite Agamben again), whose gestures alone are visible, that is to say, at last rendered to themselves, even if they remain indecipherable. This is autonomy, certainly, but in an aphasic rather than glorious sense; in other words, a modernism on the threshold of its project, rather than triumphant. And it is undoubtedly the same operation that is unleashed in *Disappearance of a Tribe* (2005) or *Europe 54° 54' – 25° 19'* (1997). In the latter, Narkevicius films his journey to the geographic centre of Europe, situated in Lithuania. On arrival, the discovery is minimal: a sparse glade, in the middle of which stands a simple stone designating the symbolic cardinal point. *Europe* is neither about a deception, nor is it ironic about vain pretensions, but it reveals a pure availability, freed from both heroic debt and the pathos of a coming achievement. It is the glade that, as the narrator's voice-over testifies, reveals its resemblance to so many other glades. The voyage reveals a principle of equivalence: the centre is here, it is everywhere, it is moveable, it can equally be forgotten.

Burying the past retained by ideology in the snow, or suspending it in the ecstasy of dance, on the one hand, opening space to an anticipation void of prior significations, on the other, Narkevicius' work, his *vocation*, in its full meaning as destiny and verbalization, finds itself 'suspended', to coin a Klossowski title. It is doubtlessly not by chance that in one interview the artist declares that, after initially working with sculpture, he started his current work as by recording conversations: "*I was very much interested in site-specific objects, the places where objects are placed. But somehow it was not enough. I really needed things to tell. So I started to do interviews. Just recording conversations.*" It was a matter, in short, of replacing the volume, of producing a slippage and dissolving the monument in a narrative that takes the inceptive form of a conversation. Albeit one which, this time, once again, does not acquire the status of a suddenly ennobled raw document. In *His-Story*, *Legend Coming True* or *Matrioskos* (2005), it is the oscillation between falsehood and reality, the production of the legendary that interests Narkevicius. In other words, the effects of citation are the effects of a genre that he solicits and exhausts. The conversation is, just as it is in Ian Wilson's work, a way of fixing a rendezvous with a form rather than with its result. It is first of all, paradoxically, a pretext to say nothing, to subtract the event from the fatality of a conclusion. But if, with Wilson, the conceptual framework of the discussion opens up a mystique that is won over in advance, Narkevicius' silence is, on the contrary, situated at the end of a story. This is why, *Re-visiting Solaris* explicitly defines itself as a remake, first and foremost, by cutting the sound of the original version. And this cut is twofold. First, Narcivisius replaces the original film's text with a passage from Stanislaw Lem's book, which Tarkovsky did not retain in his adaptation, as if to give a voice back to literature's silence and back to the landscape described

in this extract. Then, he literally cuts the sound of the text spoken by the actor so that the latter articulates in a void, reciting before spectators rendered deaf (and, in one particularly ironic sequence, faced with two useless switchboards). This twofold cut is all the more accentuated given that *Solaris* fulfilled two missions. It was both a commission on the part of the Soviet authorities to rival the Americans and their *2001: A Space Odyssey*-style space conquest propaganda; and, for Tarkovsky, subverting the commission, it was a meditation on the impenetrable limits of intimate space, on the haunting nature of memory that is impossible to conquer.
What do the two films share then? A body and a voice: that of Donatas Banionis, the famous Lithuanian actor who plays the Russian-speaking astronaut Chris Kelvin, whom the remake silences and who leaves the stage after a 'deaf dialogue' with Narkevicius, himself visible on screen. But also, they share the images of the Black Sea. Shot by Tarkovsky in 1972, the sea is also present in *Re-visiting Solaris* in the form of photos taken at Anapa in 1905 by a famous Lithuanian composer, Konstantin Ciurlionis. Lem's narrative (then Tarkovsky's film) gave this sea a mysterious mimetic power that cannot be forgotten. Using shots taken before the revolution by a Lithuanian musician whose music we do not hear, in a film from which the sound is banished, Narcevisius images the sea – a metaphor for art and its relation to the real – with a particularly ironic eloquence, if one can put it like that. All the more so, given that, other than muffled humming, the only music taken from the original Tarkovsky film is Bach's cantata BWV 639 entitled *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ* (I call to you, Lord Jesus Christ).
The aim here is not to re-create a country, to propose a facetious remake, fraudulently to reinvent its original language, nor to rerun its history. This is not a case of rehabilitating that country (or any other for that matter), but of accepting that it will only open up provided one pursues its exhaustion. A gamble needs to be taken: in exhausting the question of identity (national, individual) we risk exposing it as an aphasic site, without vocation.

Jean-Pierre Rehm

Les sentiers

Pour la troisième année, le FIDMarseille invite Fotokino à programmer un écran destiné à tous, accessible à tous – à partir de 6 ans.
Des Sentiers comme autant de lieux d'étonnement qui réunissent adultes et enfants dans un même désir de découverte et de compréhension du réel. Comme autant de séances qui donnent à voir, dans une diversité de langages cinématographiques, des œuvres sensibles et singulières dont l'imaginaire et le propos sont propres à interpeller chacun de nous. Témoignages, films d'artistes, essais, fictions, des films d'ici et d'ailleurs, rares ou totalement inédits, qui éveilleront le regard des plus jeunes à un cinéma qui se joue des frontières et fait vivre en lui une multitude de cultures et d'expressions.
Des paysages enneigés de *Grass, A Nation's Battle for Life* aux arrière-cours terreuses de *Zoo*, en passant par le port de Marseille ou en s'égarant sur les chemins buissonniers de *Flower in the Pocket*, les Sentiers traversent les cinématographies et nous invitent à porter sur le monde le regard de l'enfance.

Nathalie Guimard et Vincent Tuset-Anrès, Directeurs artistiques de Fotokino.
Fotokino propose expositions, projections, ateliers et rencontres tout au long de l'année dans le champ des arts visuels, et la manifestation Laterna magica chaque mois de décembre à Marseille.

For the third year running, the FIDMarseille has invited Fotokino to devise a programme for everyone to enjoy, accessible to all – from 6 up.
Like other entertainment venues, Les Sentiers brings together adults and children who wish to discover and understand the "real". As well as a broad range of screenings in a variety of cinematographic languages, you will see sensitive extraordinary work whose imagination and conception each appeal to us all. Documentaries, artists' films, essays, fiction, films from home and abroad, rare or never before shown, will open even the youngest eyes to a cinema that has no boundaries and brings a multitude of cultures and modes of expression to life.
From the snowy landscapes of *Grass, A Nation's Battle for Life* to the terrifying backstreets of *Zeestan,* via the door of *Cassis*, or along the muddy paths of *Flower in the Pocket*, Les Sentiers explores the diversity of cinematography and invites us to see the world through the eyes of childhood.

Nathalie Guimard and Vincent Tuset-Anrès, Artistic directors of Fotokino
Fotokino proposes exhibitions, screenings, workshops and meetings throughout the year connected to the audiovisual arts world, as well as the Laterna Magica event that takes place every December in Marseille.

AMOTMALIES

Fred Florey

Les sentiers

SUISSE
2007
Noir et blanc
10'
Mini DV
Son
Cédric Flückiger
Avec
Géraldine Desarzens, Thomas Gonzalez, Jérôme Rochat
Distributeur
Bordufilm

"pas pas paspaspas pas
pasppas ppas pas paspas
le pas pas le faux pas le pas
paspaspas le pas le mau
le mauve le mauvais pas
paspas pas le pas le papa
le mauvais papa le mauve le pas..."
Au rythme du poème de Ghérasim Luca, trois enfants témoignent de leur bégaiement.

Three children speak about their stutters, to the rhythm of a poem by Ghérasim Luca.

DESTINATION FINALE

Philip Widmann

Les sentiers

ALLEMAGNE
2008
couleur
9'
Mini DV
Son, montage
Philip Widmann

Londres, Paris, Lisbonne, Athènes... Les capitales européennes se visitent l'une après l'autre pour le voyageur venu de loin. Du Vietnam précisément, en 1964-1965 sans doute. Philip Widmann a trouvé ces films amateurs et anonymes à Ho Chi Minh Ville, il y a quelques années : un homme seul, à l'allure fluette et classique, déambule devant la caméra, dans cette perspective qui est celle des photos souvenirs du monde entier : un monument ou un paysage en arrière plan, au premier plan. Et dans la répétition des poses, la fausse décontraction de notre homme le transforme en personnage burlesque, sorte de Charlot en vacances au pays des films super-8.

London, Paris, Lisbon, Athens…The European capitals visited one after the other by visitors from afar. In this particular case, Vietnam, in 1964-5. A few years ago, Philp Widmann found these anonymous, amateur movies in Ho Chi Minh City: of a single man, of small build and classic looks, walking in front of the camera, creating his own souvenir photos from all over the world; a monument here or a landscape there in the background or in close-up. In the repetition of these poses and his fake relaxation our man turns into a burlesque character – a sort of Chaplin on holiday in the land of the super 8.

FLOWER IN THE POCKET

Liew Seng Tat

Une fois l'école – qui ne semble pas faite pour eux – finie, Li Ohm et Li Ah passent le temps comme ils peuvent. Leur mère n'est plus, et leur père se noie dans le travail, passant plus de temps avec les mannequins qu'il fabrique qu'avec ses deux fils qu'il ne croise qu'à l'aube quand il rentre de son atelier. Sa vie semble autant désarticulée que les bras et les jambes de résine qu'il trimbale dans son van. Mal à leur aise avec la société, les deux enfants se construisent un monde à deux, refuge pour toutes les rêveries.
Liew Seng Tat déroule le fil de son film en s'accompagnant d'un burlesque qui rend irrésistible cette famille de bras cassés. Un rythme indolent, où son regard tendre prend le temps, et les images faites de peu flânent. *Flower in the Pocket* est une livraison de *Da Huang Pictures*, coopérative malaisienne de cinéastes qui fabriquent des films dont la grande qualité cinématographique contraste avec la petitesse des moyens.

As soon as school – which doesn't seem to suit them – is over, Li Ohm and Li Ah pass the time however they can. Their mother has passed away and their father is up to his ears in work, spending more time with the mannequins he makes than with his 2 sons, who he only bumps into at dawn, when he returns home from his workshop. His life seems as disjointed as the resin arms and legs he carts around in his van. Uncomfortable with society, the two children together construct their own world, a refuge for all their reveries.
Liew Seng Tat unravels the main thread of his film with a burlesque style that makes this broken-armed family irresistible. An indolent rhythm, where his tender viewpoint allows the simply-constructed images to wander in their own time. *Flower in pocket*, is the latest offering from Da Huang Pictures a Malaysian film-makers cooperative which makes films whose very high quality are in stark contrast with their low budgets.

MALAISIE
2007
Couleur
97'
Mini DV
Son
Ong Cheng Lam
Image
Albert Hue,
See Leong
Montage
Liew Seng Tat
Avec
Wong Zi Jiang,
Lim Ming Wei,
James Lee,
Amira Nasuha Binti
Shahiran
Distributeur
Da Huang
Pictures Sdn Bhd

GRASS, A NATION'S BATTLE FOR LIFE

Merian C. Cooper and Ernest B. Schoedsack

ÉTATS-UNIS
1925
Noir et blanc
muet avec
intertitres
72'
35mm
Image
Merian C.Cooper
& Ernest B.
Schoedsack
Montage
Terry Ramsaye and
Richard P. Carver
Musique
Gholam Hosain
Janati-Ataie,
Kavous Shirzadian,
Amir Ali
Vahabzadegan
Avec
Marguerite
Harrison
Distributeur
Milestone

Quelques années avant *Chang* et *King Kong*, Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack partaient sur les routes de l'Orient pour réaliser ce qui allait devenir leur première collaboration. Après avoir recueilli quelques fonds, principalement auprès de leurs proches et de Marguerite Harrison (journaliste et espionne à ses heures perdues qui accepta de contribuer au voyage à la condition d'en être), ils partent pour les plaines de l'Anatolie, sans idée précise de ce qu'allait devenir *Grass*.

Après plus de six mois d'errance, en aventuriers autant qu'en cinéastes, ils atteignent une région montagneuse peuplée de tribus Bakhtyari et de leurs troupeaux. Contraints d'aller chercher plus loin l'herbe qui les nourrira, plus de cinquante mille hommes et un demi-million d'animaux s'apprêtent à migrer vers la Perse. Cet incroyable exode fournit aux deux cinéastes néophytes des scènes parmi les plus exceptionnelles de leur filmographie. D'abord, la traversée de cet immense cortège dans les eaux glacées du fleuve Karun, à la nage, sur des radeaux ou des bouées faites de peaux de bêtes. Mais aussi, quelques jours plus tard, l'ascension, pieds nus à même la neige, de la montagne Zardeh Kuh qui culmine à 4 500 mètres. Les deux cinéastes, faute de pellicule, devront écourter leur entreprise.

De retour à New York, ils vendent des photos de l'expédition pour financer le montage du film, peinent à trouver l'intérêt de producteurs... mais parviennent à le projeter en avant-première et rencontrent un véritable succès auprès des critiques et du public. La Paramount rachète les droits, Cooper et Schoedsack pouvaient rêver à d'autres aventures.

A few years before *Chang* and *King Kong*, Merian C. Cooper and Ernest B Schoedsack took to the road for the Orient to make what would become their first collaboration. Once they had gathered sufficient funds, mainly from relatives and Marguerite Harrison (a journalist and spy in her spare time who accepted to contribute on the condition that she went too), they left for the Anatolian Plains, without a clear idea of what would turn out to be *Grass*.

After more than six months of travelling as adventurers rather than film-makers, they reached the mountainous region inhabited by the Bakhtyari tribes and their herds. Obliged to go and look far away for grass to feed them, more than 50,000 men and half a million animals undertook the migration to Persia. This incredible exodus provided the two neophyte film-makers with some of the most extraordinary scenes of their filmography. First, on the crossing of this immense cortege of the icy waters of the Karun river, swimming on rafts or buoys made of animal skins, also a few days later climbing 4,500 metres bare foot up to the summit of the mountain Zarden Kuh. The two film-makers were forced to cut their project short due to lack of film.

On their return to New York, they sold the expedition photos to finance the editing of the film and struggled to find producers who were interested, but managed to show a preview and met with a warm reception from the critics and the public. Paramount bought the rights and Cooper and Schoedsack could dream up further adventures.

KEIDAS

PV Lehtinen

Chaque été, de nombreux finlandais retournent dans un complexe de piscine olympique près d'Helsinki, posé en pleine nature. Ils y passent la journée, se baignent, font des rencontres, passent le temps. PV Lethinen poursuit sa filmographie méditative et léchée dans cet environnement apaisé.
Un lent plan sur un miroir à facettes surplombant la scène ouvre le film. Il nous rend les images multiples du paysage, et évoque le thème principal du film : le cinéma – ou encore la photographie – comme miroir du monde dans sa diversité, et du spectateur dans sa singularité. Dans cette série de portraits statiques, comme pris dans un temps suspendu, le réalisateur nous fait partager sa fascination pour ce lieu et nous plonge dans la contemplation hypnotique des corps.

The film opens with a slow shot on a multi-faceted mirror hanging over the scene. It shows the multiple images of the landscape and evokes the main theme of the film: the cinema – or more precisely photography – mirroring the world's diversity, and the spectator's singularity. In this series of static portraits, that seem captured in suspended time, the director shares his fascination with this place with throwing viewers in at the deep end of the hypnotic contemplation of bodies.

FINLANDE
2007
Noir et blanc
19'
35 mm
Son
Sakari Salli
Photo
Hannu-Pekka Vitikainen
Distributeur
Finnish Film Foundation

LES VRILLES DE LA VIGNE

Pierre Creton

Les sentiers

FRANCE
2007
Noir et blanc
9'
16 mm
Son
Pierre Armand
Montage
Rémi Dumas
Photographie
Michel Dunan
Avec
Françoise Lebrun
Distributeur
Labo d'Images

Un innocent jeune rossignol s'est réveillé un beau matin les pattes ligotées par les vrilles de la vigne : « Cassantes, tenaces, les vrilles d'une vigne amère m'avaient liée, tandis que dans mon printemps je dormais d'un somme heureux et sans défiance. Mais j'ai rompu, d'un sursaut effrayé, tous ces fils tors qui déjà tenaient à ma chair, et j'ai fui... Il ne s'évada qu'au prix de mille peines, et de tout le printemps se jura de ne plus dormir, tant que les vrilles de la vigne pousseraient. »
À la lisière d'un bois et à la tombée du jour, à l'heure où les rossignols commencent à chanter, Françoise Lebrun est assise dans un fauteuil en osier, dans l'herbe. Dans la posture de la conteuse de notre enfance, elle interprète le texte de Colette. Le récit tel la vigne se vrille et tourne sur lui-même, les mots se répètent comme le chant du rossignol qui chaque soir lutte pour préserver sa liberté reconquise. « Je ne connais plus le somme heureux, mais je ne crains plus les vrilles de la vigne. »

An innocent young nightingale is woken up one fine morning by the bound feet of the tendrils of the vine, "destructive, tenacious, the tendrils of the bitter vine had linked me, whilst I was happily sleeping my springtime away unsuspectingly. But I woke up with a start, frightened by all these winding filaments that were already pulling at my flesh, and I fled... He only got away at the cost of a thousand troubles, vowing not to sleep all spring as long as the tendrils of the vine were growing."
At the end of the day, in a clearing of the wood, at the time when nightingales start to sing, Francoise Lebrun sits in a cane chair in the grass. Assuming the character of a story teller from our childhood she recites a tale by Colette. The narrative, like the tendrils of the vine turn on themselves, the words are repeated like the nightingale's song which every night struggles to preserve its regained liberty: "I don't sleep soundly anymore, but I am no longer scared of the tendrils of the vine."

LIFE

Kiyani Falavarjani Mahmoud

Les sentiers

IRAN
2007
Couleur
10'
Vidéo
Montage
Mojtaba Mirlouhi
Distributeur
Documentary & Experimental Film Center(DEFC)

Il s'agit d'une fable : un renard malicieux s'approche d'un village et se glisse à l'intérieur d'un poulailler. Mais après avoir imposé sa loi, voici qu'une poule ardente le coince dans un réduit et le tient en respect. Pendant ce temps, la vie suit son cours dans le village...

The film is about a fable; a cunning fox approaches a village and creeps inside a chicken house. But after having imposed his law, a plucky hen traps him in a nook and holds him captive. Meanwhile, life goes on in the village…

MICHEL LE GRAND FRÈRE

Éric Pinatel

Les sentiers

Quelque part en France, en plein été, deux frères sont ensemble pour la journée. L'aîné est trisomique. Par d'étranges chemins de traverse, ils communiquent, s'amusent, se comprennent et s'aiment. Éric Pinatel avait réalisé *Le Grand frère* en 1991, première rencontre avec Michel et Philippe dont on retrouve des traces ici. Dans la mise en parallèle de ces images séparées par plus de quinze années, se fait jour la profondeur des sentiments qui les unissent.

Somewhere in France, at the height of summer, two brothers spend the day together. The eldest has Down's syndrome. Through out of the ordinary ways and means, they communicate, have fun, understand and love each other. Eric Pinatel directed *Le Grand Frère* in 1991; his first encounter with Michel and Philippe, whose traces we stumble upon here. The parallels drawn between these images, separated by more than 15 years, bringsthe depth of feeling that unites them to light.

FRANCE
2007
Couleur
14'
HD
Son
Hugues Peyret
Montage
Franck Littot
Photo
Jean Marc Fabre
Avec
Michel et Philippe Suner
Producteur
Stellaire production

MINUIT MOINS DIX, MINUIT MOINS CINQ

Sabine Massenet

Les sentiers

Lents travellings dans couloirs déserts, plans serrés sur poignées de porte, horloges, papiers griffonnés, contre-plongées sur escaliers... autant de figures du film noir en général et du suspense selon Alfred Hitchcock en particulier. Sabine Massenet, dans une entreprise quasi scientifique, fabrique depuis des bribes de films du maître – avec une prédilection pour ses films "époque anglaise", unité du noir et blanc oblige – un montage virtuose pour construire une nouvelle narration. Vide de personnages ou presque, elle égare le spectateur dans un méandre de lieux orphelins, et parvient (miracle !) à préserver la puissance énigmatique des scènes originales.

Slow travelling shots in deserted corridors, close-ups on door handles, clocks, scribbled-on paper; low-angle shots of the stairs… quoting a number of the features of film noir in general, and the thrillers of Alfred Hitchcock, in particular. Sabine Massenet takes on a quasi scientific project on the basis of tricks from the master's films – with a predilection for his "English period". Of course, black and white dominates in a virtuoso montage which gives form to a new narrative devoid of characters – or almost – as she leads the audience astray via meanderings through these disparate locations and (by some miracle!) preserves the enigmatic power of the original scenes.

FRANCE
2008
7'
Vidéo
Distributeur
Heure exquise

NOWA KSIAZKA New book

Zbig Rybczynski

Les sentiers

POLOGNE
1975
Couleur
10'
35 mm
Scénario, photographie
Zbigniew Rybczynski
Montage
Barbara Sarnocinska
Musique
J. Hadjun
Distributeur
Zbigvision

Neuf films en un seul : l'écran se décompose en autant de cases, telle une page de bande dessinée. De la première commence l'action : un homme sort de chez lui, puis passe de case en case, et retour. Les scènes se déroulent en parallèle, et leur imbrication dévoile la complexité d'un ensemble d'événements simples. Le temps est unique, l'espace éclaté. Le hasard des rencontres, la circulation des personnages et des objets dressent une cartographie visuelle d'un bout de quotidien. Sorte de Jean-Christophe Averty venu de l'Est, Zbig Rybczynski est un pionnier dans l'expérimentation vidéo absurde et les trucages optiques fantaisistes.

Nine films in one: the screen is split into nine boxes, like the page of a comic. The action starts in the first one; a man leaves his place then goes from box to box and back. The scenes are played out in parallel and their interweaving reveal a complexity of the ensemble of simple events. Time is uniform, space is fragmented. The haphazard meetings and the movement of the characters and objects build up a visual map of a slice of everyday life. A kind of Eastern European Jean-Christophe Averty, Zbig Rybczynski is pioneer in absurd, experimental video and fanciful visual magic trickery.

ONE POTATO, TWO POTATO

Leslie Daiken

Les sentiers

GRANDE-BRETAGNE
1957
Noir et blanc
23'
16 mm
Photographie
Peter Kennedy
Montage
Morag MacLennan
Distribution
BFI

Ce pourrait être la simple mise en image du travail d'étude et d'inventaire des jeux et jouets d'enfants à laquelle Leslie Daiken consacra sa vie. Car ce dernier ne se voulait ni cinéaste, ni membre du Free Cinema Group auquel il fut vite affilié. Et pourtant *One Potato, Two Potato* dépasse son projet originel, tant par l'acuité du regard de Daiken que par la force de témoignage de ces images. Dans une antiquité d'avant la télévision et les jeux à piles, on y voit des enfants jouer, se chamailler, danser en ronde, faire les quatre cent coups. On y entend d'innombrables comptines, dont celle qui donna son titre au film. Mais dans un théâtre urbain souvent en friche, au milieu des ruines du Londres de l'après-Blitz, dans un territoire encore blessé.

It could be a simple visual account of the inventory of games and children's toys that Leslie Daiken his devoted her life to. He never wanted to be a film-maker, or a member of the Free Cinema Group, which he soon joined. However, *One Potato, Two Potato* almost immediately moved away from the origins of its brief, as much due to the keen eye of Daiken as the force captured by his images. In the prehistoric days before television and battery-operated toys, we see children playing, squabbling, dancing around in circles, and fooling around. We hear a bunch of nursery rhymes including the one that lends its name to the title. The children are playing in an abandoned urban theatre in the middle of post-Blitz London amidst the ruins of a still wounded land.

PERSPECTIVES ATMOSPHÉRIQUES

Philippe Fernandez

Les sentiers

Reprenons les mots du cinéaste : “Tableau, constitué par touches successives, et presque autant de métaphores, d’une petite communauté humaine vivant apparemment aux premiers moments de la conquête spatiale.”
Elasticité du temps, existence d’une vie extra-terrestre, théorie du chaos, règles de physique élémentaire, limites de l’infini, relativité générale... autant de sujets d’importance abordés par notre équipe de spécialistes. Un professeur de sport en habit de pilote de rallye en prise aux doutes mécaniques (Bernard Blancan, irrésistible acteur des précédents court-métrages de Philippe Fernandez). Un professeur de dessin en quête d’absolue beauté, quitte à s’adonner à un âge qui supposerait plus de retenue à de mystérieuses cérémonies picturales en extérieur les soirs de pluie. Et deux enfants, à l’aube de la vie adulte, s’émerveillant de l’absence de réponse aux questions troubles qui peuvent leur passer par l’esprit.
Car pour ce “nouvel essai de filmosophie, ou philosophie par le film (une sorte de philosophie amusante)”, rien de moins ambitieux que de tenter de représenter la profondeur du monde, le proche et le lointain dans une même œuvre.

In the words of the film-maker, “A painting, comprising successive brushstrokes and almost as many metaphors of a little human community apparently living at the dawn of the conquest of space”.
Elasticity of time, the existence of extra-terrestrial life, chaos theory, basic laws of physics, the boundaries of the infinite, relativity… such are the important subjects broached by the experts. A sports teacher wearing a rally driver’s uniform, who is caught up in mechanical difficulties (Bernard Blancan, the irresistible actor in Phillipe Fernandez’ previous short films); an art teacher in search of absolute beauty who plunges himself into mysterious pictorial ceremonies, at an age when he should know better; all on a backdrop of rainy nights. And two children on the threshold of adulthood who are amazed at the absence of answers to the troublesome questions that come to mind.
For this “new essay in filmosophy or philosophy through film (a kind of amusing philosophy)” is nothing less ambitious than an attempt to represent the profundity of the world, near and far, in the same film.

FRANCE
2008
Couleur
59’
S16mm
Scénario, réalisation, montage
Philippe Fernandez
Photographie
Fred Mousson
Musique
Pierre Henry, Plimplim, Philippe Fernandez
Avec
Michel Thébœuf, Bernard Blancan, Anatole Vialard, Corentin Chapa et Chantal Quillec, Toto Nobo, Pierre Coudeneau
Production
Ostinato Production

SORTIE DU PORT DE MARSEILLE EN DIRECTION DES ÎLES DU FRIOUL

Gérard Courant

Les sentiers

FRANCE
2007
Noir et blanc
Silencieux
2'
16 mm
Photographie
Vincent Arnaud
Distributeur
Labo d'Images dans le cadre de la Bobine du mois

Il fut un temps de l'histoire du cinéma où les opérateurs s'en tenaient à la contrainte frustre de la longueur de la bobine. Ce que l'on appela par la suite les *Vues Lumière*, du nom de leurs illustres auteurs, duraient 50 secondes au maximum (ce qui équivaut environ à 17-20 mètres de pellicule). Ces plans séquences étaient fixes, et l'opérateur économe disposait sa caméra avec science afin de pouvoir englober l'ensemble de la scène qui devait se dérouler sous sa lentille. C'est bien à ce dispositif que l'on pense en voyant Marseille s'éloigner, dans un noir et blanc granuleux qui nous rappelle que le cinéma, c'est encore de la matière.

There was a time in cinema history when cameramen were bound by the constraints of the length of the reel. What later came to be known as *Vues Lumiere*, thanks to the name of their inventors, lasted for a maximum 50 second shot length (equivalent to about 17-2- metres of film). These sequence shots were fixed, and the money-saving cameraman used his camera meticulously in order to be able to incorporate the whole of the scene which was unfolding in his lens. It is with this in mind that we see Marseille receding into the distance in a grainy black and white film which reminds us that cinema is still material.

TOHU – BOHU

Érik Bullot

Les sentiers

FRANCE
2008
Couleur
17'
16mm et vidéo
Son
Jean-François Priester
Montage, photo
Erik Bullot
Avec
Félix Bullot, Catherine Malabou

Faisant suite au *Calcul du sujet*, *Oh oh oh!* et *La Belle étoile*, ce film est le quatrième épisode d'un journal filmé qui suit les pas d'un enfant de l'âge de sept à dix ans. Au fil des saisons, il joue, dessine, court, nage et fixe, obstinément, la caméra. Un enfant qui n'est autre que le fils du réalisateur : plongée dans l'intime, acte d'amour infini, le spectateur n'est cependant pas de trop. Chaque image rend grâce au temps de l'enfance, sa douceur, son âpreté... et aussi à la paternité. Un journal comme une esquisse, mais qui demeure le marqueur du temps qui fuit.

As a follow-up to *Calucul du sujet, Oh oh oh!*and *La belle etoile* this is the 4th episode in the film diary which follows the steps of a child from 7 to 10 years old. Through the seasons, he plays, draws, runs, swims and stares obstinately at the camera. A child that is none other than the director's son; plunged into the intimate, an act of infinite love, the audience is not de trop here. Each image is homage to childhood, its gentleness and harshness, and also a homage to fatherhood. A diary like a sketch, but which emerges as a souvenir of time that has passed.

TONKIN

Rachel Benitah

Les sentiers

Il était une fois un jeune berger amoureux d'une institutrice. Il descendait le soir pour la retrouver. Cette belle histoire est convoquée ici bien des années plus tard. Tonkin nous promène dans son passé, entre amour de jeunesse et souvenirs d'un temps révolu. Fait de moments d'aujourd'hui et de rêves d'hier, ce film est le portrait d'un homme dont la plus grande force est d'avoir su aimer la vie.

Once upon a time a young sheperd fell in love with a primary school teacher. He came down the mountain to meet her in the evening. This beautiful story is retold here years after the event. Tonkin takes us on a trip through his past, with puppy love and memories of times gone by. The film is made up of snippets of today and dreams of yesterday and paints the portrait of a man whose greatest strength was to know how to love life.

FRANCE
2007
Couleur
21'

Filmographie
LA DERNIÈRE MARCHE, 2006

ZOO

Bert Haanstra

Les sentiers

Du matin au soir au zoo, en famille, à deux, en solitaire. Bert Haanstra monte le fil de cette journée comme un film burlesque, dans lequel les grimaces, les gestes et les regards se répondent, hommes et animaux se partageant équitablement les rôles. Le rythme et l'humour guident le pas des visiteurs, puis à la fermeture, les yeux comblés, nous partons nous aussi.
Bert Haanstra a filmé les Pays-Bas et leurs habitants dans de nombreux documentaires dont *Monsieur Tout-le-Monde* et *Parade* qui ont fait de lui l'un des réalisateurs les plus populaires du cinéma néerlandais. Haanstra était aussi le réalisateur initial de *Trafic* pour lequel l'assistait Jacques Tati, qui finalement signera seul le film.

From morning till evening, with families, couples and those on their own, Bert Haanstra shows the course of the day like a burlesque film in which human and animal grimaces, gestures and looks mirror each other, taking an equal share of the roles. The rhythm and humour follow in the steps of the visitors, then, at closing time, after an eyeful, we depart too.
Bert Haanstra has filmed the Netherlands and the Dutch in a number of documentaries including *Monsieur Tout-le-monde* and *Parade* which have made him one of the most popular directors in Dutch cinema. Haanstra was also the initial director of *Trafic* which Jacque Tati collaborated on and, who, in the end, took sole credit for the film.

PAYS-BAS
1962
Noir et blanc
12'
35 mm
Image
Fred Tammes
Musique
Pim Jacobs
Distributeur
NPO/RNW Sales

Le collectif d'auteurs indépendants Filmverlag der Autoren
Berceau du Nouveau Cinéma Allemand

Au début des années 70, des cinéastes allemands, notamment Werner Herzog, Wim Wenders et Rainer Werner Fassbinder firent sensation à l'étranger et particulièrement en France avec des films d'auteurs inhabituels. Le "Nouveau Cinéma Allemand" venait de naître. L'impulsion essentielle de ce renouveau venait du Filmverlag der Autoren, un collectif d'auteurs réunissant 13 cinéastes en rébellion contre la vieille génération des gros producteurs de cinéma ouest-allemands. Leur objectif était de produire des films de façon indépendante dans des conditions de travail autodéterminées : « Nous, les signataires de ce collectif, désirons partager les moyens des productions de nos prochains films, renoncer à nos bénéfices en tant que producteurs et répartir les bénéfices nets de chacun des films selon leurs recettes entre les membres, les sociétaires et les propriétaires. » Wim Wenders, Uwe Brandner, Michael Fengler, Peter Lilienthal, Thomas Schamoni, Laurens Straub et bien d'autres comptaient parmi les membres de la première heure. Avec un crédit de 30.000 marks comme capital social, ils mirent en place une coopérative qui accompagnait le film de la toute première idée jusqu'à sa présentation en salle. Les activités du collectif couvraient de nombreux domaines : lectorat, production, financement, réalisation des contrats, encaissement, jusqu'à la distribution au niveau national et international. Le début fut couronné de succès. Si les premiers films parvinrent à peine à couvrir leurs frais de production, ils furent bien accueillis par la critique étrangère : *Les larmes amères de Petra Von Kant* de Fassbinder, *Aguirre*, *Colère de Dieu* d'Herzog et *Alice dans les villes* de Wenders. Mais c'est le film de Fassbinder *Tous les autres s'appellent Ali* (Angst essen seele auf) qui offrit au collectif la reconnaissance internationale en obtenant le Prix de la Critique à Cannes en 1974. Mais ce succès devait marquer le début de la fin du projet. Une fois le collectif transformé en une SARL, un certain nombre de cinéastes n'acceptèrent plus de ne recevoir que quelques miettes des recettes de leurs films. Rudolf Augstein, l'éditeur de l'hebdomadaire d'informations Der Spiegel, sauva le Filmverlag de la faillite en reprenant 55 % des parts de la société. Dans cette période, en dehors de quelques films politiques comme *L'Allemagne en automne*, la maison de production s'orienta vers un cinéma nettement plus commercial. Après le départ de l'éditeur en 1986, le *Filmverlag* se retira quasiment de la production et concentra ses activités sur la distribution de ses films devenus des classiques du cinéma. Aujourd'hui, l'entreprise existe toujours en tant que filiale de Kinowelt. Mais en réalité, la période la plus créative du *Filmverlag der Autoren* était déjà sur le point de se terminer à la fin des années 70 et c'est précisément sur cette époque que ce concentre notre programmation.
Dominik Wessely et Laurent Straub, l'un des cofondateurs du Filmverlag aujourd'hui disparu, nous permettent avec leur documentaire *Contrechamps – La rébellion des cinéastes* (2008) de comprendre la grandeur et décadence de ce collectif d'auteurs. Thomas Schamoni, lui aussi cofondateur, s'est inspiré quant à lui d'un vers de Rimbaud pour réaliser son film indépendant et loufoque *Le grand oiseau gris bleu* (1970). Dans sa contribution au film collectif *L'Allemagne en automne* (1977), Fassbinder exprime de façon extrêmement personnelle son désespoir face à la situation politique de l'Allemagne fédérale de l'époque.

Andrea Wenzek

The Filmverlag der Autoren collective of independent film-makers
Cradle of the New German Cinema

In the early 1970s, several German film-makers, including Werner Herzog, Wim Wenders and Rainer Werner Fassbinder, caused a sensation abroad, and especially in France, with particularly original author movies. Thus was born the "New German Cinema". The essential impetus to this revival came from the Filmverlag der Autoren, a collective of independent film-makers bringing together 13 film-makers rebelling against the older generation of big cinema producers from West-Germany. Their purpose was to produce movies independently and with self-determined working conditions: "We, signatories of this collective, wish to share the production means of our future films, to renounce our profits as producers and to divide the income of each film according to their takings between members and owners." Wim Wenders, Uwe Brandner, Michael Fengler, Peter Lilienthal, Thomas Schamoni, Laurens Straub and many others ranked among initial members. With 30.000 marks as share capital, they set up a cooperative that followed a film from its very first sparks to its showing in movie theatres. The collective's activities covered many fields: readings, production, financing, making of contracts, collection of payments, and even national and international distribution. Their beginnings were crowned with success. Although the first movies produced – Fassbinder's *Les larmes amères de Petra Von Kant*, Herzog's *Aguirre*, *Colère de Dieu*, and Wenders' *Alice dans les villes* – hardly covered production costs, they were well received by critics abroad. The collective really achieved international recognition when Fassbinder's *Tous les autres s'appellent Ali* (Angst essen seele auf) won the Prix de la Critique at the 1974 Cannes Festival. But this tour de force also marked the beginning of the end of the project. Once the collective became a limited liability company, some film-makers didn't accept to receive only tiny bits from their movies' profits any more. Editor of weekly news magazine *Der Spiegel* Rudolf Augstein saved the Filmverlag from bankruptcy by acquiring 55% of the company's shares. In the meantime, apart from a few political films like *L'Allemagne en automne*, the production company moved towards clearly more commercial cinema. When the editor left in 1986, the Filmverlag almost withdrew from production and reoriented its activities towards the distribution of its films, which had become classics. Today, the company still exists as a subsidiary to Kinowelt.
In fact, the most creative period of Filmverlag der Autoren was already about to end in the late 1970s, the period our programming focuses on.
In their documentary *Contrechamps - La rébellion des cinéastes* (*Reverse Angle – Rebellion of the Filmmakers*, 2008), Dominik Wessely and Laurent Straub, a cofounder of the Filmverlag now departed, explain to viewers the rise and fall of this collective of authors. Other cofounder Thomas Schamoni drew his inspiration from a poem by Arthur Rimbaud to shoot a wild independent movie, *Le grand oiseau gris bleu* (*A Big Grey-Blue Bird*, 1970). In his short film *L'Allemagne en automne* (Germany in Autumn, 1977), Fassbinder expresses in an extremely personal way his despair over the political situation of federal Germany then.

Andrea Wenzek

GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILM

Contrechamps - La rébellion des cinéastes / Reverse shot the rebellion of the filmmakers

Dominik Wessely et Laurens Straub

Fenêtre allemande, Tübingen

Les cinéastes du Nouveau Cinéma Allemand, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder et Wim Wenders symbolisent le jeune cinéma rebelle de la période de l'après Adenauer. Le documentaire *Contrechamp - La rébellion des cinéastes* dépeint les premières années de ce qui fut le centre de gravité du mouvement : le Filmverlag der Autoren. À l'aide de témoignages d'époque, d'interviews et d'extraits de films, Dominik Wessely dépeint l'histoire de la grandeur et de la décadence de ce collectif d'auteurs des années 70. S'y retrouvent tous les ingrédients d'un bon mélo : l'amitié, le succès, l'envie et les larmes amères du final.

New German Cinema film-makers Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder and Wim Wenders symbolize the young rebel cinema from the post-Adenauer times. Documentary *Reverse shot the rebellion of the filmmakers* describes the first years of what was the centre of gravity of the movement: the Filmverlag der Autoren. Using accounts from those days, interviews and film excerpts, Dominik Wessely depicts the rise and fall of this collective of authors in the 1970s. All ingredients of a good melodrama are to be found: friendship, success, jealousy and in the end bitter tears.

ALLEMAGNE
2008
121'
HDV
V.O. Allemand
Sous-titres Anglais
Image
Knut Schmitz
Montage
Anja Pohl Producer
Rainer Kölmel
Musique
Philipp F. Kölmel
Production
Kinowelt Filmproduktion GmbH Co-Production
Filmverlag der Autoren

DEUTSCHLAND IM HERBST

L'Allemagne en automne

R.W. Fassbinder, A. Brustellin, A. Kluge, M. Mainka, E. Reitz, K. Rupé, H.P. Cloos, V. Schlöndorff, B. Sinkel, P. Schubert, B. Mainka-Jellinghaus

Fenêtre allemande, Tübingen

Dans le légendaire film à épisodes *L'Allemagne en automne,* onze cinéastes allemands se penchent sur l'atmosphère enfiévrée qui régnait en Allemagne de l'Ouest à la suite de l'enlèvement et du meurtre d'Hans Martin Schleyer et du suicide de plusieurs membres du groupe terroriste Fraction Armée Rouge dans la prison de Stammheim. La contribution de Fassbinder est singulière : il se met en scène, bouleversé, essayant au téléphone d'en savoir plus sur le détournement d'avion de Mogadiscio. Les prisonniers de Stammheim se sont-ils suicidés ? Ont-ils été assassinés ? Dans une conversation très animée avec sa mère, il souligne le rapport étrange qu'a celle-ci à l'état de droit démocratique. Pour elle, pour chaque otage abattu par les pirates de l'air, on devrait exécuter un terroriste. L'épisode de Fassbinder se distingue des autres dans sa dimension autobiographique sans compromission.

ALLEMAGNE
1978
124'
Couleur

Episode réalisé par Rainer Werner Fassbinder : 26'

DEUTSCHLAND IM HERBST
L'Allemagne en automne

Fenêtre allemande, Tübingen

In the legendary serialized film *Germany in autumn*, eleven German film-makers look into the feverish atmosphere in West-Germany after the kidnapping and murder of Hans Martin Schleyer, and the suicide of several members of terrorist group Red Army Fraction in the Stammheim prison. Fassbinder's contribution is uncommon: he films himself on the phone, obviously quite upset, trying to learn more about the hijacked flight to Mogadishu. Did the prisonners in Stammheim kill themselves? Were they murdered? In a tense discussion with his mother, he underlines her strange conception of a democratic constitutional state. She thinks that for every hostage shot down by the hijackers, one terrorist should be killed. Fassbinder's episode differs from the others because of its uncompromising autobiographical dimension.

DER GROSSE GRAUBLAUER VOGEL
Le grand oiseau gris bleu
Thomas Schamoni

Fenêtre allemande, Tübingen

ALLEMAGNE
1971
95'
Couleur
Avec
Olivera Vuco,
Sylvia Winter,
Klaus Lemke,
Lukas Ammann

Thomas Schamoni raconte l'histoire d'une "formule pour dominer le monde" qu'il construit de façon complexe sans lever le mystère à la fin. Le poète Tom-X rencontre le vagabond et ancien scientifique Belotti qui a développé cette formule avec quatre autres collègues. D'après lui, cette formule a été codifiée sous forme d'un poème dont il ne connaît pourtant qu'un seul vers. Lorsque Belotti meurt peu de temps après, Tom-X part à la recherche des quatre autres scientifiques. Mais il n'est pas le seul à s'intéresser à la formule car de nombreux agents des services secrets sont aussi sur l'affaire. Sont-ils sortis de l'imagination du poète ? Rien n'est sûr...

(…) la caméra devient mitraillette, l'amour et la poésie la dernière formule secrète. Ce film bizarre sur le fait d'assumer son passé et sur les perspectives d'avenir pourrait être la rencontre de Pulp Fiction *et du Godard à ses débuts, avec le vieux et immense Robert Siodmak dans un petit rôle (…). (Hans Schifferle)*

Thomas Schamoni tells the story of a "formula to rule the world", giving the film a complex structure without unveiling the mystery eventually. Poet Tom-X meets former scientist Belotti, now a tramp, who developed the formula with four of his colleagues. According to him, this formula was codified as a poem from which he only knows one verse. When Belotti dies shortly after this, Tom-X goes in search of the other four scientists. But he isn't the only one in being interested in the formula, many secret service agents are also on the case. Are they the figment of the poet's imagination? Nothing is quite sure…

(…) the camera becomes a machinegun, and love and poetry the ultimate secrete formula. This strange film about coming to terms with one's past and about future prospects could well be the meeting of Pulp Fiction *and Godard when he started, with old stupendous Robert Siodmak playing a small part (…). (Hans Schifferle)*

Complaints choir Saint-Petersburg de Deimantas Narkevicius

Mirages de Olivier Dury

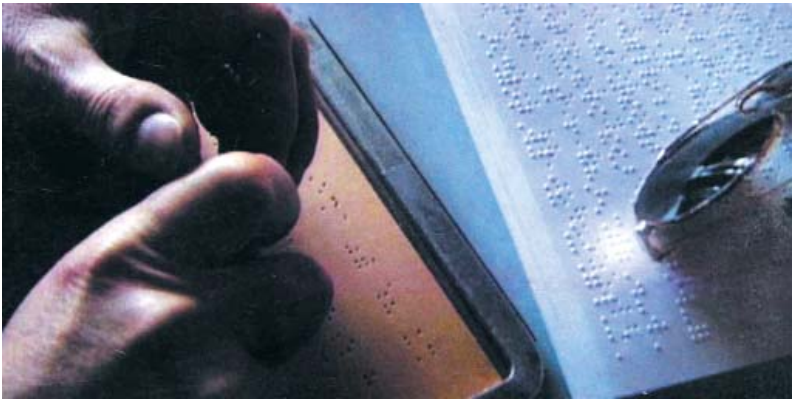
La scandaleuse force du passé de Mireille Perrier
Rôle of a life time de Daimentas Narkivicius

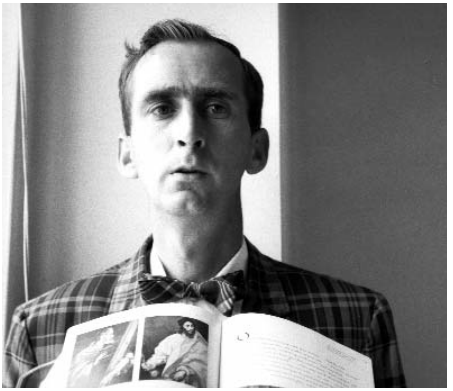
La roue : *Greg Lemond* de Robert Kramer

The exiles de Kent MacKenzie

Les yeux l'un de l'autre deKeija Ho Kramer et Stephen Dwoskin

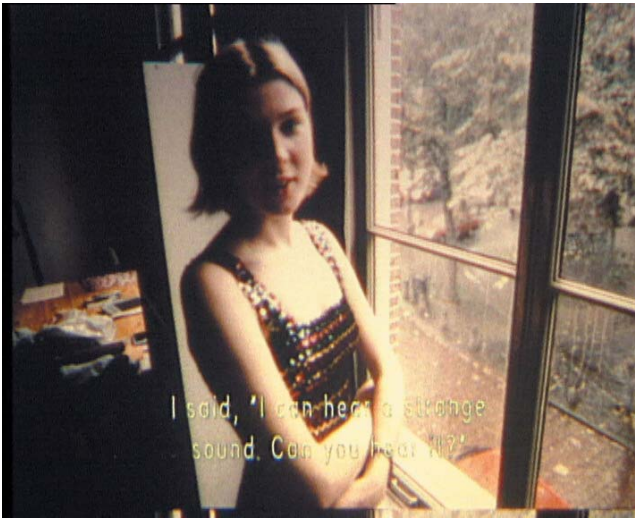
Big Busisness de James W.Horne et Leo McCarey





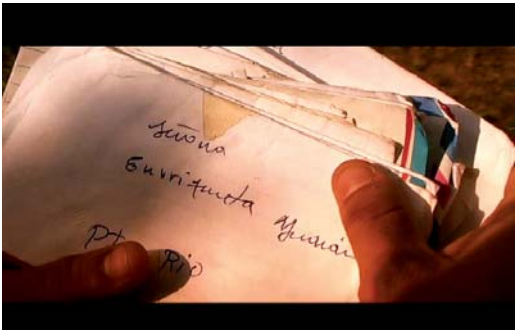
Année lumière de Anne Durez
Cités de la plaine de Robert Kramer
Salesman de Albert Maysles et David Maysles

His story de Daimentas Narkivicius
Ghosts of electricity de Robert Kramer



Maquette de Robert Kramer
One potato, two potato de Leslie Daiken

Kaimietis de Daimentas Narkivicius



Guns de Robert Kramer
Berlin 10-90 de Robert Kramer

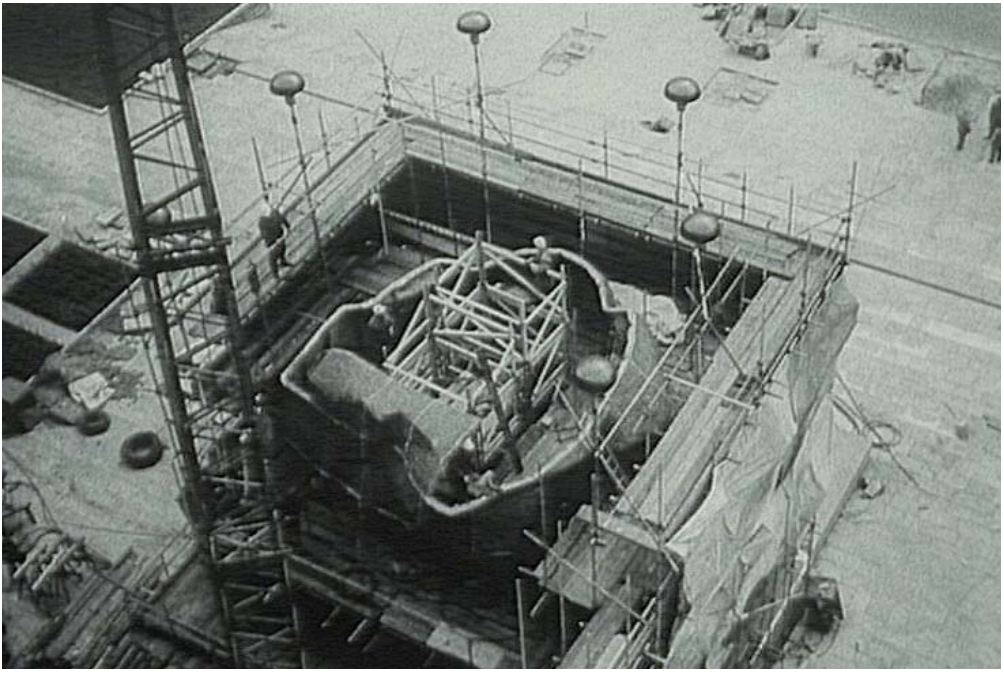
Energy Lithuania de Deimentas Narkivicius
El cartero Wayuu de Alejandra Fonseca

Oblaka de Slovakova Andrea

A short film about the Indio Nacional de Raya Martin

Milestones de Robert Kramer
Les vrilles de la vigne de Pierre Creton

Vidéo lettres de Robert Kramer
Dear doc de Robert Kramer



Notre nazi de Robert Kramer

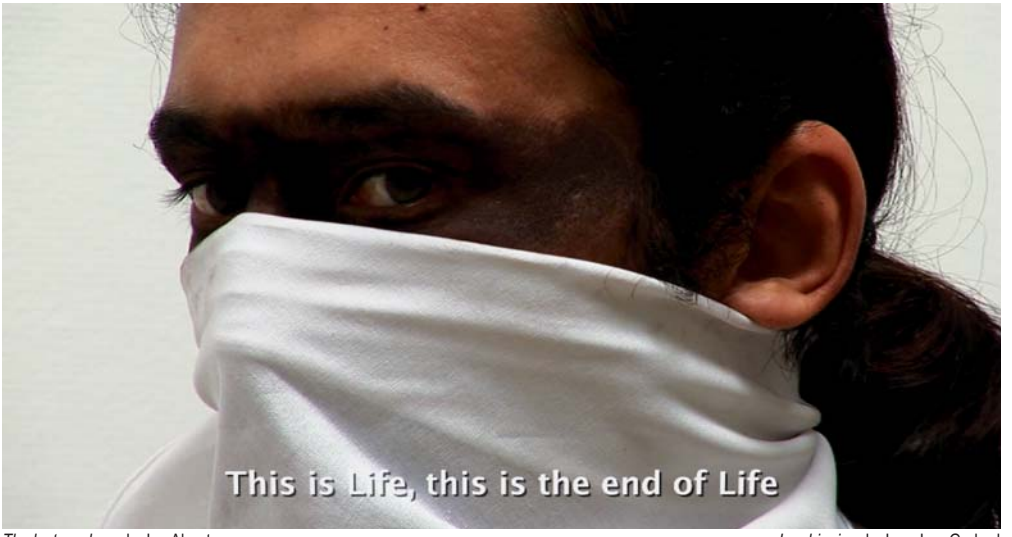
The head de Deimantas Narkivicius

We went to wonderland de Xiaolu Guo

Tambogrande : mangos, muerte, mineria de Ernesto Cabellos

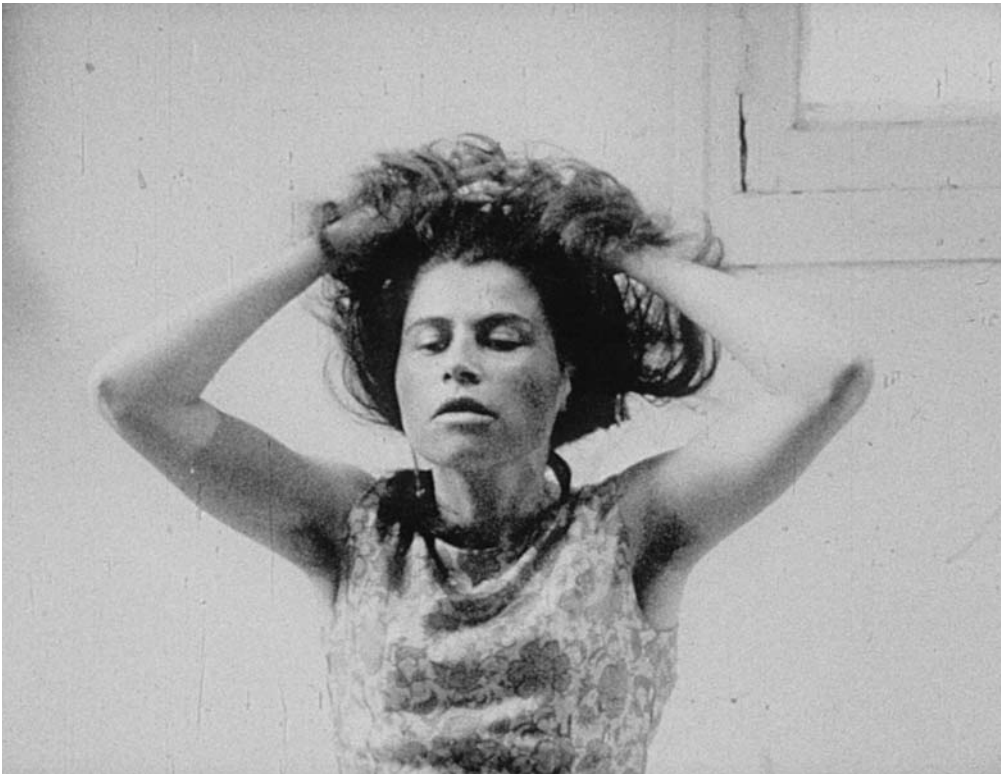
Flower in the pocket de Liw Seng Tat
La roue : Andrew Hampsten de Robert Kramer
Gli Anni Falk de Francesco Gatti et Giusi Castelli

Keidas de PV Lehtinen
Michel le grand frère de Éric Pinatel



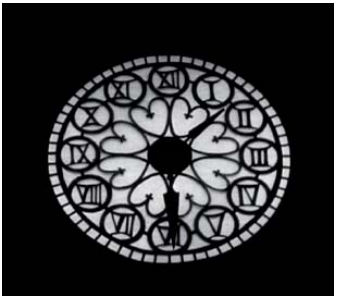
The last cowboy de Jon Alpert
Home stories de Ghazel

La chinoise de Jean-Luc Godard
Jardim de Joao Vladimiro Passos Rodriguez dos Santos



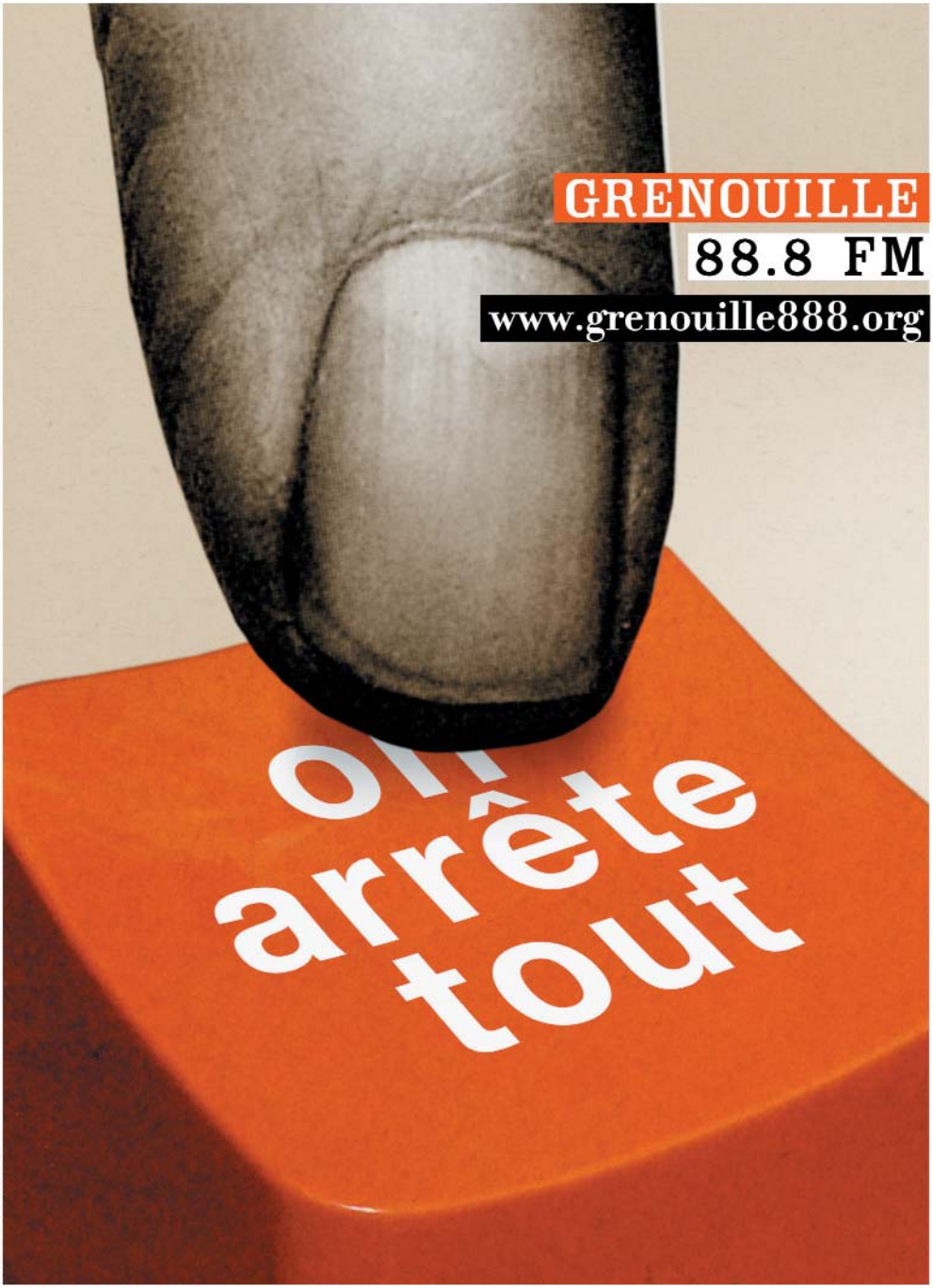
Lettre à la Prison de Marc Scialom

Emerald de Apichatpong Weerasethku



Constelaciòn Bartleby de Andrès Duque
Crude oil de Wang Bing

Minuit moins 10 - Minuit moins 5 de Sabine Massenet
Once in the XXth Century de eimantas Narkevicius


GRENOUILLE
88.8 FM
www.grenouille888.org
on
arrête
tout

MEXICO

MEXICO CITY
MORELIA
LEON
TIJUANA
CD. JUAREZ
GUADALAJARA
SAN LUIS POTOSI
CUERNAVACA
METEPEC
PUEBLA
MONTERREY
XALAPA
SAN CRISTOBAL DE LAS CASAS
MERIDA
CANCUN
OAXACA

AMBULANTE

GIRA DE DOCUMENTALES 2009

FEBRUARY TO APRIL 2009

CALL FOR ENTRIES
JUNE 1st TO AUGUST 31st 2008

WWW.AMBULANTE.COM.MX

TRAVELING DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

“Besoin de sous-titres ?

l’Humanité

décrype toute l’actualité”

Tous les jours dans l’Humanité l’art, la culture, les débats d’idées, les Tribunes libres, les Chroniques. lundi : théâtre et danse mardi : arts plastiques mercredi : cinéma jeudi : littérature vendredi : musiques.

le samedi **L’actualité et un vaste espace consacré à des tribunes libres, à de grands dossiers, à des expertises et des confrontations à partir de l’actualité.**

l’Humanité

Chaque jour “l’Humanité” pendant 1 mois
+ 4 “Humanité Dimanche”

L’HUMANITÉ DIMANCHE

Découvrez *l’Humanité* et *l’Humanité-Dimanche* en le recevant gratuitement

☐ je désire recevoir *l’Humanité* pendant 15 jours

☐ je désire recevoir *l’Humanité-Dimanche* pendant 15 jours

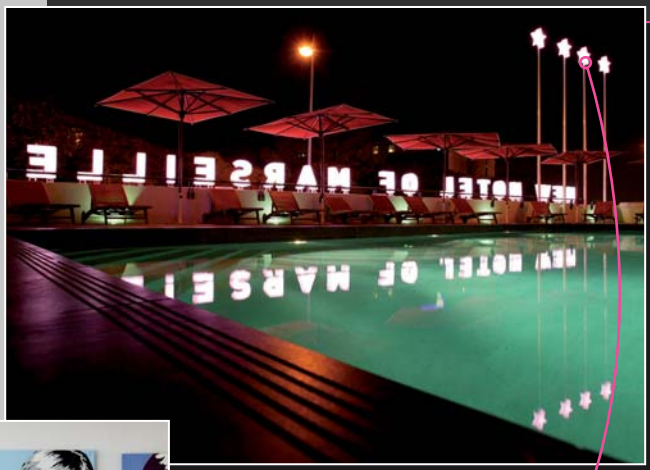
Nom, prénom .....

Adresse .....

Ville ..... Code Postal .....

Tél. ..... E-mail .....

Bulletin à retourner à *l’Humanité*, service diffusion, 164 rue Ambroise Croizat, 93200 Saint-Denis cedex



NEW HOTEL
★★★★
OF MARSEILLE

VOUS AIMEREZ LA DIFFÉRENCE

NEW HOTEL c'est aussi... Paris, Bruxelles, Montpellier, Arles, Nîmes, Toulon

RÉSERVEZ EN LIGNE SUR WWW.NEW-HOTEL.COM

doclisboa 2008

VI International Documentary Film Festival

16 › 26 October

www.doclisboa.org

In October the world fits into Lisbon

'The Executioner' de Ivan Milojevic

doclisboa – Rua dos Bacalhoeiros, 125, 4º | 1100-068 Lisboa | telefone: +351 21 888 30 93 | fax: +351 21 887 16 39 | e-mail: doclisboa@doclisboa.org

cinema scope

EXPANDING THE FRAME ON INTERNATIONAL CINEMA

"THE BEST ENGLISH-LANGUAGE film magazine on international cinema currently in print"

JONATHAN ROSENBAUM, FILM CRITIC

read. subscribe. buy back issues.
all online at

www.cinema-scope.com

issue 35 online now

www.boreal.fr / Photo > Philippe Pavans de Ceccatty

BELLEFAYE,
le cinéma pour horizon

60e
1948-2008

30 000 contacts professionnels,
simplement INDISPENSABLE

DÉCOUVREZ LE BELLEFAYE 2008...

ET SON SITE INTERNET > 200.000 UTILISATEURS ET 2 MILLIONS DE PAGES CONSULTÉES CHAQUE MOIS.

Ces 2 outils incontournables de la profession qui rassemblent 30.000 entreprises et professionnels : organismes et formation, salles de cinéma par département, festivals, techniciens, sociétés de production et de distribution, télévision, fournisseurs, vidéo et multimédia, studios, laboratoires et un casting exceptionnel d'artistes avec coordonnées et photos.

... et commandez-les sur www.bellefaye.com

BELLEFAYE
30 rue Saint-Marc 75002 PARIS – Tél. +33 (0)1 42 33 52 52
contact@bellefaye.com – www.bellefaye.com

BELLEFAYE
ANNUAIRE
DU CINEMA
ET DE
L'AUDIOVISUEL

La Fondation d'entreprise Ecureuil,

un mécène au cœur de sa région

Créée par la Caisse d'Epargne Provence-Alpes-Corse, la Fondation Ecureuil accompagne de nombreux projets culturels, sportifs et de solidarité.

FONDATION
écureuil
art, culture et solidarité

FONDATION D'ENTREPRISE

www.encore-nous.com - 05/07

É T É 2 0 0 8
l'agenda culturel de Marseille
www.espaceculture.net
GUIDE GRATUIT, DISPONIBLE
DANS LES LIEUX D'INFORMATION DE LA VILLE
SPECTACLE - CINÉMA
ARTS VISUELS - PATRIMOINE
ESPACECULTURE
42, LA CANEBIÈRE 13001 MARSEILLE
RENSEIGNEMENTS, 04 96 11 04 60
espace culture
VILLE DE MARSEILLE
marseille provence 2013
Espaceculture soutient
la candidature de Marseille Provence 2013,
capitale européenne de la culture

Une semaine dans Libération

Du lundi au samedi, toutes les dominantes de la semaine

Lundi
Le sport autrement.

Mardi
L'avenir au bout de la recherche.

Mercredi
Les images dans tous leurs états.

Jeudi
Lecteur pour tous : le «Cahier Livres» propose ses choix.

Vendredi
Tout ce qui s'achète, se vend, se porte, et tous les lieux où ça se passe.

Samedi
L'évasion sous toutes ses formes.

Et aussi toute l'actualité sur
www.liberation.fr

SÉANCES SPÉCIALES
SPECIAL SCREENINGS

LETTRE À LA PRISON

Marc Scialom

séances spéciales / Conseil Régional PACA et Conseil Général des Bouches-du-Rhône

FRANCE
1969
70'
Couleur
& Noir et blanc
V.O.
Français
Montage, image
Marc Scialom
Avec
Tahar Aïbi
Marie-Christine Lefort
Myriam Tuil
Marie-Christine Rabedon
Jean-Louis Scialom
Hamid Djellouli
Jean-Louis Dupont Camé
Production
Film flamme et Marc Scialom

Un jeune tunisien débarque à Marseille. Il doit le lendemain, prendre le train pour Paris, il y renoncera à plusieurs reprises, et tout le film se passera en attentes et en errances dans les rues de Marseille.
Apparemment, le nouveau venu n'est pas en quête d'un travail ; sa famille, en fait, l'envoie au secours d'un frère ainé qui vit une situation terrible, mais imprécisée. On apprendra peu à peu que le frère avait aimé, à Tunis, une jeune Française ; qu'il l'a revue plus tard à Paris ; qu'à présent la jeune fille est morte et que son amant est accusé de l'avoir assassinée ; enfin que cette accusation est probablement fausse. Or, toute cette histoire d'amour et d'assassinat se déroule dans le cerveau du jeune voyageur et se mêle à des fantasmes qui mettent en œuvre un Paris imaginaire, des souvenirs tunisiens et une réalité présentement vécue à Marseille.
Le film a été réalisé en 1969, entre Tunis et Marseille. A l'époque, sans aucun soutien au vue de ce travail le réalisateur franco-tunisien d'origine italienne a du s'arrêter avant le tirage d'une copie. Aujourd'hui ce film, marqué des cicatrices de son rejet est, de ce fait-même, un témoin inégalé à ce jour de l'histoire de l'immigration en France : un film de fiction, d'une qualité artistique aujourd'hui flagrante, réalisé par un émigré (un exilé) entre Tunisie et France. Le film a été retrouvé par Chloé Scialom, réalisatrice elle-même, et exhumé avec le collectif d'auteurs de Film flamme, comme un moment essentiel de notre histoire cinématographique, social et politique. (Marc Scialom)

A young Tunisian arrives in Marseille. The following day, he is supposed to take the train to Paris. He decides against it time and time again and the whole film takes place in the streets of Marseille as he wanders and waits.
Apparently, the newcomer is not seeking employment; his family have in fact sent him to help his elder brother who is in a terrible situation, the details of which are not disclosed. We gradually learn that the brother had been in love with a young French girl; that he saw her again later in Paris and now the young girl is dead and her lover is accused of her murder. This accusation is unfounded.
Now, this whole story of love and murder plays itself out in the head of the young traveller and gets mixed up in fantasies that culminate in the creation of an imaginary Paris, made up of Tunisian memories and the reality he experiences in Marseille at the present time.
The film was made in 1969, in Tunis and Marseille. At the time, without any support on the project, this Franco-Tunisian director of Italian origin, had to stop his work before producing a copy. Today, this film, marked by the scars of its rejection, perhaps because of it, is an unrivalled witness to the history of immigration in France; a fiction film of remarkable artistic quality, directed by an émigré (an exile) between Tunisia and France. The film was uncovered by Chloé Scialom, herself a director and resurrected with the help of the auteurs collective Film Flamme, heralding a crucial moment in our cinematographic, social and political history. (Marc Scialom)

D'ARUSHA À ARUSHA

Christophe Gargot

Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur / Séances spéciales

Projet ambitieux, projet de longue haleine, *D'Arusha à Arusha* a fait partie des films soutenus par le Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur dans sa politique d'aide au cinéma. Présenté à l'état de *work in progress* l'édition dernière du FID, Christophe Gargot et son équipe nous avaient expliqué sa démarche et invité à en découvrir les premières images. Achevé aujourd'hui, il a été sélectionné parmi les quatorze films de la compétition nationale.

An ambitious, long-standing project, *D'Arusha à Arusha* is one of a number of films supported by the Provence-Alpes-d'Azur Conseil Regional who have a policy of promoting cinema. Presented as work in progress at last year's FID, Christophe Gargot and his team explained his approach and invited us to discover the first images. Now completed, it has been selected among the 14 films in the national competition.

FRANCE/
CANADA
2008
113'
V.O.
Français,
Anglais, Rwandais
S.T.
Français

JOGO DE CENA

Eduardo Coutinho

séances spéciales / Rencontres cinématographiques sud-américaines

BRÉSIL
2006
105'
35 mm
couleur
V.O. Brésilien
Image
Jacques Cheuiche
Montage
Jordana Berg
Son
Valéria Ferro
Distribution
VideoFilmes
Production
Salvador Fernando Pessanha

Après avoir répondu à une petite annonce, 83 femmes se sont racontées en studio. En juin 2006, vingt-trois d'entre elles ont été sélectionnées et filmées dans un théâtre de Rio. En septembre de la même année, des actrices ont (ré) interprété à leur manière les histoires racontées par ces femmes. En mêlant la question des enjeux du documentaire et de la fiction, *Jeu de scène* s'interroge sur le jeu, au sens large, en une mise en abîme.

After having answered an ad, 83 women told each other about their lives in a studio. In June 2006, twenty-three of them were selected and filmed in a theatre in Rio. In September of the same year, actresses re-interprested in their way the stories told by these women. In blending the question of the stakes of documentary and fictory, *Jeu de scène* is an interrogation on acting, in the largest sense of the word, in a *mise-en-abîme.*

LA SOMBRA DON ROBERTO

Juan Diego Spoerer et Hakan Engströme

séances spéciales / Rencontres cinématographiques sud-américaines

CHILI/SUÈDE
2007
27'
Mini DV
Couleur
et noir et blanc
Montage
Stefan Sundlöf

L'ancienne usine de salpêtre Chacabuco est en ruines. En plein cœur d'Antofagasta, une seule âme l'habite : Roberto, qui veille sur ce temple d'oubli en désert où il jouait lorsqu'il était petit. Quand la dictature a transformé le lieu en un camp de concentration il a dû y revenir en tant que prisonnier politique. Aujourd'hui, il s'est approprié l'endroit pour tuer les fantômes du passé et retrouver la paix. Témoignage d'humanité et de folie, qui se transforme en une terrible métaphore de ce que fut le Chili, et de ce qu'il continue à être, malgré les années qui se sont écoulées.

The former salpeter factory of Chacabuco is in ruins. Located in the center of Antofagasta, the factory is inhhabited by just one soul : Roberto watches over this deserted, forgotten temple where he played when he was small. When the dictatorship transformed the place into a concentration camp, he returned here as a political prisoner. Today, he has taken over the place in order to kill the ghosts of the past and to find peace. A testimony of humanity and madness that is changed into a terrible metaphor for what Chile was and of what it continues to be, despite the passing years.

EL CARTERO WAYUU

Le Facteur Wayuu

Alejandra Fonseca

Rencontres cinématographiques sud-américaines / séances spéciales

La journée d'un facteur Wayuu ; voyage depuis Maracaibo en passant par tous les villages Wayuu du Vénézuéla et la Colombie afin d'apporter les lettres de correspondance. Film construit sur la nécessité de communiquer et de raccourcir les distances afin de se rapprocher de soi.

A day in the life of a Wayuu postman; journey from Maracaibo in passing by all the Wayuu villages of Venezuela and Columbia in order to deliver personal mail. A film which is built on the need to communicate and to shorten the distances in order to be get closer to oneself.

VÉNÉZUELA
2005
53'
Image
Alejandra Fonseca
Montage Iván Mario Maldonado
Production
Patricia Fonseca
Son David De Luca
Musique
Oduardo Torres y John Marquez

TAMBOGRANDE : MANGOS, MUERTE, MINERÍA

Ernesto Cabello et Stéphanie Boyd

Rencontres cinématographiques sud-américaines / séances spéciales

Un groupe de pionniers a transformé un désert en vallée fertile plantée de manguiers et de citronniers. L'œuvre de leur vie est menacée quand on découvre de l'or sous leurs terres. L'indignation, la violence et un meurtre secouent ce paisible village du nord du Pérou. En plein chaos, la vision d'un homme réunit les paysans et les guide vers une mobilisation pacifique. Des hommes et des femmes courageux s'opposent aux politiciens corrompus, l'industrie minière et à l'exploitation pacifique. Des hommes et des femmes courageux s'opposent aux politiciens corrompus, à l'industrie minière et à l'exploitation abusive d'une entreprise canadienne d'extraction, dans une histoire où des gens ordinaires se comportent en héros pendant la période de crise sociale.

A group of pioneers have transformed a desert into a fertile valley, with mango trees and lemon trees. The work of their lives is threatened when gold is discovered under their land. Indignation, violence, and a murder shake this peaceful village in the north of Peru. In the midst of the chaos, the sight of a man brings together the farmers and leads them toward a peaceful mobilization. Brave men and women rebel against corrupt politicians, the mining industry, and the excessive exploitation of a Canadian mining company, in a story where ordinary people behave as heroes during the period of the social crisis.

PÉROU
2007
85'
V.O.
Anglais, espagnol

CRUDE OIL

Cai you ri ji

Wang Bing

séances spéciales

CHINE
2007
840' (en boucle)
Mini DV
VO
Chinois
ST
Français
Production
Wang Bing

Filmographie

HE FENGMING/ FENGMING, A CHINESE MEMOIR, 2008
CAI YOU RI JI / CRUDE OIL, 2008
STATE OF THE WORLD (FRAGMENT BRUTALITY FACTORY), 2007
TIE XI QU/TIEXI DISTRICT: WEST OF THE TRACKS, 2003

En Chine occidentale, sur le vaste et silencieux plateau du Gobi, nous faisons connaissance avec une équipe de camionneurs et d'ouvriers prospecteurs de pétrole vêtus de leur tenue rouge de travail. Logés dans de misérables baraques, certains se lèvent à l'aube pour partir en camion à la recherche de nouveaux gisements au fond du désert pendant que les autres forent sur place dans le désert alentour.
Pour prospecter le pétrole sous l'éclat du soleil dans ce vaste océan terrestre de pierres bleu grises inhabité depuis depuis toujours, il faut faire venir de très loin vivres, eau potable et équipements. Dès qu'un site prometteur est repéré et le derrick monté, le forage commence et les tuyaux métalliques s'enfoncent dans le sol.
Les ouvriers, tous des hommes, vivent ensemble dans de grands hangars. Aux heures de relâche ils tuent le temps à boire, à battre le carton ou à parler de femmes. Les congés dans les foyers sont rares, une fois tous les six mois tout au plus avant de revenir au Gobi explorer et forer sur le plateau désert.

In western China, on the vast, silent plateau of the Gobi, we meet a group of lorry drivers and oil field workers dressed in their red work overalls. Put up in squalid barracks, some of them wake at dawn to get the lorry looking for new oilfields in the middle of the desert, whilst the others drill in the surrounding wilderness.
Prospecting for oil in the glare of the sun in this vast earthly wasteland of blue-grey stones uninhabited since time immemorial supplies have to come from a long way off –including drinking water, and the equipment. As soon as a promising site is identified and the drilling rig is erected, the boring begins and the metal pipes are forced into the ground.
The workers, all men, live together in large hangars. In their time off they kill time drinking, playing cards, or talking about women. Breaks at home are few and far between, once every six months at most before returning to the Gobi, exploring and drilling on the desert plateau.

EMERALD
Morakot
Apichatpong Weerasethakul

Dans *Le pèlerinage de Kamanita*, roman bouddhiste écrit en 1906 par l'auteur danois Karl Gjellerup, les protagonistes se réincarnent en deux étoiles et se récitent leurs histoires pendant des siècles, jusqu'à ne plus exister.
Le *Morakot* est un hôtel en fin de vie, délabré, au cœur de Bangkok. Il ouvre ses portes dans les années 1980, alors que la Thaïlande passe à la vitesse supérieure de l'industrialisation économique et que des vagues de cambodgiens affluent dans les camps de réfugiés thaïlandais après l'invasion de l'armée vietnamienne. Une période d'hospitalité. Plus tard, lorsque la crise financière frappe l'Asie de l'Est, en 1997, les rêveries s'effondrent.
Tout comme Kamanita, le Morakot est immuable, une étoile alourdie (ou nourrie) par les souvenirs. Apichatpong a travaillé avec trois de ses acteurs habituels qui ont raconté leurs rêves, la vie de leur ville, les mauvais moments et les poèmes d'amour, pour offrir à l'hôtel de nouveaux souvenirs.

In The Pilgrim Kamanita, *a Buddhist novel written in 1906 by the Danish writer Karl Gjellerup, the protagonists are reborn as two stars and take centuries to recite their stories to each other, until they no longer exist.*
Morakot *is a derelict and defunct hotel in the heart of Bangkok that opened its doors in the 1980's: a time when Thailand shifted gears into accelerated economic industrialization and a time when Cambodians poured into Thai refugee camps after the invasion of Vietnamese forces. It was a hosting time. Later, when the East Asian financial crisis struck in 1997, these reveries collapsed.*
Like Kamanita, the unchanged Morakot is a star burdened with (or fueled by) memories. Apichatpong collaborated with his three regular actors, who recounted their dreams, hometown life, bad moments, and love poems, to re-supply the hotel with new memories.

THAÏLANDE
JAPON
2007
Vidéo
Couleur
11' (boucle)
V.O.
Thaïlandais
S.T.
Anglais
Avec
Jenjira Pongpas
Sakda Kaewbuadee
Nitipong Tintubthai

A SHORT FILM ABOUT THE INDIO NACIONAL

Raya Martin

PHILIPPINES
2005
96'
Couleur
Noir et blanc
Video
35 mm
Version originale
Philippin
Sous-titres
Français
Montage
Loui Quirino,
Anne Esteban
Musique
Khavn de la Cruz
Production
Joseph Rejoso
Yann Palma
Shane Escueta EP
Avec
Bodjie Pascua,
Suzette Velasco,
Lemuel Galman,
Mark Joshua

Film présenté dans le cadre de la 17e édition du FIDMarseille

Deux temps. 1. En couleurs et en vidéo, un très long plan fixe s'efforce de bercer une femme qui n'arrive pas à trouver le sommeil ; peine perdue ; à son mari, celle-ci demande alors de lui raconter une histoire ; il accepte, à condition qu'elle ne le répète pas à personne... 2. La légende – une autre, la même – se poursuit en noir et blanc et en 35 mm. Une série de faux films d'actualité fait la chronique des Philippines au cours de la décennie 1890 : les travaux et les jours de l'indio, citoyen ordinaire saisi à plusieurs âges de la vie et dans ses activités successives de sonneur de cloches, de membre du Katipunan, d'acteur d'une troupe rurale. Autant d'étapes qui sont aussi celles de l'émancipation philippine hors du joug espagnol. Proposé en envoi d'après le dernier plan, le sous-titre, The Prolonged Sorrow of the Filiponos, « La Peine prolongée des Philippines », dit assez la mélancolie, la cruauté de l'ensemble. Mais il en dit aussi l'ambition. Laquelle ? Rien moins que réinventer la naissance d'une nation. (Emmanuel Burdeau)

Two parts. 1. In color and in video, a very long still shot endeavors to cradle a woman who cannot fall asleep; a lost cause; she asks her husband to tell her a story; he accepts, but only under the condition that she will not repeat it to anyone else. 2. The legend – another, the same – continues in black and white and in 35 mm. A series of false newsreels tells the story of the Philippines during the decade of 1890: the work and daily life of an indio, an ordinary citizen, taken at various stages of his life and in successive activities: bell ringer, member of the Katipunan, and actor in a rural troop. Different stages which also correspond to the emancipation of the Philippines from Spanish control. Proposed as an envoi after the last frame, the subheading, The Prolonged Sorrow of the Filipinos, transmits all of the melancholy and cruelty. But it also speaks of ambition. What ambition? Nothing less than reinventing the birth of a nation. (Emmanuel Burdeau)

Sachez tout avant tout le monde !

Chaque semaine dans

L'HEBDO Marseille

TOUT SUR MARSEILLE, TOUS LES MERCREDIS

- L'actualité de la ville
- L'agenda complet des spectacles
- Les sorties ciné de la semaine et la programmation des films dans les salles.

L'HEBDO Marseille

TOUT SUR MARSEILLE, TOUS LES MERCREDIS

Tous les mercredis, 1,20€ chez votre marchand de journaux

TABLES RONDES / RENCONTRES

ROUND TABLES / MASTER CLASS

tables rondes / rencontres
round tables / master classes

Rétrospective Robert Kramer

Invitées / Guests
Erika Kramer
Keja Ho Kramer
Phillips Barre
Richard Copans

Modérateur / Chair
Cyril Béghin, rédacteur aux Cahiers du Cinéma / Sub-editor at the Cahiers du Cinéma

Zanzibar

Personnalités invitées / Distinguished guests : Sylvina Boissonnas, Caroline de Bendern, Patrick Deval, Philippe Garrel, Jackie Raynal, Zouzou.
Modératrice / Chair : Sally Shafto, Historienne du cinéma, critique et auteur du livre *Les films Zanzibar et les dandys de Mai 1968* / Historian of cinema, film critic and writer of the book *Les films Zanzibar et les dandys de Mai 1968*.

Traduire l'Europe

Soutenu par la Saison culturelle européenne.
With the support of the European Cultural Season.

Invités / Guests :
Panel de réalisateurs européens / A panel of European film-makers.
Modératrice / Chair : Sirkka Moller

Rencontre avec Deimantas Narkevicius

Dans le cadre du focus sur ses films présentés dans l'Ecran Parallèle Traduire l'Europe.
Within the framework of the focus on his films shown in the Parallel Screen "Translating Europe".

Rencontre avec Marianne Alphant

Autour du film *Explications* de Jacques Kébadian (1999), entretiens filmés entre Pierre Guyotat et Marianne Alphant.
About Jacques Kébadian's film *Explications* (1999), some filmed discussions between Pierre Guyotat and Marianne Alphant.

Toni Negri

En collaboration avec le centre international de la poésie de Marseille (cip*M*) et Alphabetville.

Philosophe, homme politique, Toni Negri est invité à Marseille. Au cip*M*, Negri et son traducteur, Giorgio Passerone, dialogueront autour de *Lent genêt*, essai sur l'écrivain Giacomo Leopardi (éd. Kimé).

Par ailleurs, invité du FID à présider le jury international, il échangera en public avec le philosophe François Cusset. Tous deux s'exprimeront sur la nature des liens qui unissent, distendent ou fécondent la pensée et l'art. Quel regard la philosophie porte-t-elle sur l'art ? Comment l'art apprend-il à penser ?

François Cusset est philosophe et directeur de la collection de traductions Penser/Croiser aux éditions Prairies Ordinaires. Enseignant sur l'histoire intellectuelle à Sciences-Po Paris et dans la branche française de Columbia University, il est également auteur, notamment, de *Queer Critics* (PUF, 2002), *French Theory* (La Découverte, 2003*), La décennie : le grand cauchemar des années 1980* (La Découverte, 2006) et d'un récent *Contre-discours de Mai* (Actes Sud, 2008).

Lieu de création et de diffusion de la poésie contemporaine, le cip*M* organise chaque semaine des lectures publiques, des rencontres et des expositions autour des poètes contemporains français, étrangers, ainsi que des revues et des éditeurs diffusant leurs créations. Des colloques thématiques, des actions de sensibilisation, des résidences d'écrivains, des interventions à l'étranger, des ateliers de traductions, sont de plus organisés régulièrement pendant l'année.
www.cipmarseille.com

Les activités d'Alphabetville se développent autour de problématiques de recherche, de création et de diffusion liées au langage et à l'écriture. Au travers des activités de création d'une part, et l'organisation de rencontres et séminaires thématiques, Alphabetville élabore et articule des liens entre pratiques et théories de l'art et de la culture, en confrontant artistes, chercheurs, opérateurs culturels et public par l'organisation de rencontres et de débats, et tente d'élaborer ainsi un espace public critique.
www.alphabetville.org

Toni Negri

In collaboration with the international poetry centre in Marseille (cip*M*) and Alphabetville.

Philosopher and politician Toni Negri and his translator, Giorgio Passerone, will converse about *Lent genêt*, an essay on writer Giacome Leopardi (Ed. Kimé).

Besides, invited by the FID to preside over the international jury, Negri will talk with philosopher François Cusset in front of an audience. Both will discuss the nature of the links that unite, separate or enrich thought and art. How does philosophy appreciate art? How does art teach us how to think?

François Cusset is a philosopher and the director of the collection of translation Penser/Croiser published by Editions Prairies Ordinaires. He teaches philosophy and French theory at the Institut d'Etudes Politiques (School of Political Science) in Paris and in the French department at Columbia University. His books include *Queer Critics* (PUF, 2002), *French Theory* (La Découverte, 2003), and more recently *Contre-discours de Mai* (Actes Sud, 2008).

As a scene for the creation and diffusion of contemporary poetry, the cipM organises weekly public readings, meetings and exhibitions on French or foreign contemporary poets, or on reviews and publishers spreading their work. Besides, thematic symposiums, public-awareness campaigns, residence of writers, actions abroad, translation workshops, are set up on a regular basis throughout the year.
www.cipmarseille.com

The activities of Alphabetville hinge on the problematics of research, creation and diffusion dealing with language and writing. Throughout activities of creation but also the arranging of thematic meetings and symposiums, Alphabetville elaborates and joints connections between art and culture practices and theories, confronting artists, researchers, culture operators, and the public at meetings and debates, thus trying to fashion a space for public criticism.
www.alphabetville.org

FIDMARSEILLE AVEC
FIDMARSEILLE WITH

Emerald (Morakot) de Apichatpong Weerasethakul

Cinq vidéos

Five vidéos.

Claire Sainte Rose
Mouhib Yva – 2008 – vidéo – 9'06'' – couleur

Dans cette vidéo, l'image nous captive et nous invite à rentrer dans un récit très douloureux. Il s'agit d'une image qui nous offre la liberté de voyager entre les mots et de se glisser entre les lignes du texte de Nelly Arcan, romancière Québécoise.
Sa vision intime et tragique de la féminité nous transporte vers notre propre vision. Le rythme de la lecture emporte à la limite de l'étouffement.

The gripping frames of this video are an invitation to enter a very painful story. They give the freedom to travel through words and slip between the lines of a text by Quebec writer Nelly Arcan. Her intimate and tragic vision of female identity takes us to our own. The rhythm of the reading carries us away almost to the point of suffocation.

Bureau belge
Masahide Otani – 2008 – vidéo – 3'28'' – couleur

Vidéo conçue pour l'exposition *Le vide n'a pas de porte de sortie* (janvier 2008) ayant eu lieu dans l'ancienne Banque du Japon à Hiroshima qui a survécu à la bombe atomique, puis est conservée jusqu'à aujourd'hui. La vidéo a trouvé sa forme au sein des documents dont certains sont explicites, d'autres implicites vis-à-vis de l'événement de 1945 dans cette ville ; elle re-présente en effet sa propre bibliographie, car il s'agit de re-faire, re-dire, re-écrire ce qui a été fait, dit, écrit dans le passé, et au travers de cette répétition, de trouver une ouverture de significations que possède virtuellement chaque document. A cette documentation, me semble faire écho le terme « ヒロシマ » apparu après 1945, « Hiroshima » écrit avec Katakana comme un des trois types d'alphabet japonais désignant grammaticalement les lettres étrangères, n'existant que dans l'écriture. Comment saisir « ヒロシマ » étranger dans sa propre langue, sous son unique format d'écriture / document ?
La vidéo est formellement reprise d'un film de M. Broodthaers, *La pluie (projet pour un texte)* avec l'insertion d'une citation *« Mais n'es-tu pas le plus silencieux de tous ? » G. Perec, Un homme qui dort*. Puis sur le cahier est écrit continuellement *Tu n'as rien vu à Hiroshima* dont la « pluie » trouble l'écriture.

A video conceived for the exhibition Le vide n'a pas de porte de sortie (Void has no exit, January 2008) set up at the former Bank of Japan in Hiroshima, which withstood the atomic bomb and is still conserved today. The video found its form through documents, some explicit, some implicit, on what took place in this town in 1945. Indeed, it re-presents its own bibliography, since it is all a matter of re-doing, re-saying and re-writing what has already been done, said and written in the past, and through this repetition, of finding layers of meanings that each document virtually possesses. It seems to me that this documentation echoes the word

“ヒロシマ” which appeared after 1945, “Hiroshima” written in Katakana, one of the three types of Japanese alphabets grammatically referring to foreign letters, that only exists in the written form. How could one fully grasp “ヒロシマ”, a stranger in its own language, using only its written/document form?
The video is formally taken from a film by M. Broodthaers, La pluie (projet pour un texte) (The rain – project for a text) with the insertion of a quote: “But aren’t you the most quiet of them all?” George Perec, Un homme qui dort. And on the notebook the same words are written again and again: You haven’t seen anything in Hiroshima, but the “rain” blurs the writing.

Marteau
Dea Jin Choi – 2004 – vidéo – 1’40’’ – couleur

Vidéo présenté dans un coffre du sous-sol de l’ancienne banque du Japon qui était un des rares endroits qui a survécu à la Bombe atomique en 1945.
Sous une grande influence du contexte gestuel de Bruce Nauman, ce mouvement inutile du martelage sur l’ombre de la tête de la personnage, nous évoque deux sentiments principaux de la nature humain : la colère et la frustration.
« En adoptant un langage binaire, qui peut se définir comme ‘la transmission’ du sentiment, il est possible d’exclure tous les sortes de processus organique et aussi biologique. Dans un état où n’existent pas de facteurs arbitraires ou intermédiaires, et qu’on appelle émotion ».

A video shown in a chest that comes from the basement of the former Bank of Japan, one of the rare buildings that withstood the atomic bomb in 1945.
Greatly influenced by Bruce Nauman’s work on gesture, this useless movement of repeatedly hammering the character head’s shadow recalls two of the main feelings in human nature: anger and frustration.
“By adopting a binary language that can be defined as the ‘transmission’ of the feeling, it is possible to leave out all kinds of organic and biological process. It is a state in which arbitrary or intermediary factors no longer exist, a state called emotion.”

Santiago suites
Patricia Mattus – 2008 – vidéo – 8’07 – couleur

Une église sonne : il est cinq heures. Dans une rue, une affiche publicitaire où Dieu nous bénit. Une démonstration d’armes dans un mall, une cour où du linge sèche...
Une succession d’images, de sons. Du temps peut-être sans conséquence. Un jeu subtil parfois quasi invisible ou inaudible. Il se passe quelque chose.

A church bell is ringing: five o’clock. On a street, an advertisement poster on which God is blessing us. A demonstration of guns in a mall, some washing put to dry in a backyard…
A series of images and sounds. Some inconsequential time, perhaps. A subtle game, sometimes almost invisible or inaudible. Something is happening.

Danke Für Nichts
Elise Florenty – Collaboration sonore : Marcel Türkowsky – Vidéo – 15’ – Couleur

En hors champ sonore : la ville. En plan fixe : un arbre et une curieuse balançoire autour desquels viennent jouer des enfants et adolescents. Tous ces caractères évoluent le temps d’un printemps, chacun avec ses vitesses propres. Aux éléments stables du décors viennent se greffer une constellation de micro-événements, entre différence et répétition. On comprend peu à peu que la balançoire est un véritable catalyseur de violence. On s’attarde sur tous les possibles imaginés par les enfants dans la contre-utilisation de l’objet. Secousse, tressage et renversement sont autant de tentatives pour varier les trajectoires de son mouvement linéaire et continu.
Avec une désinvolture feinte, les enfants en éprouvent sans cesse la résistance.
La progression se fait parfois lente, parfois par rebonds. A la fin, l’arbre recouvre de toutes ses feuilles l’image et nous invite à circuler. On sait bien qu’Enfants, Arbres et Villes, ça pousse tout seul, tout d’un coup, et par le milieu, sans qu’on s’en rende compte.
Au loin, des ouvriers construisent une route pavée. Le bruit des machines altérné à leur chant rentrent en interaction avec la vie du parc, établissant un va et vient complexe entre repos, jeu et travail.
En préambule, le slogan « Danke Für Nichts » décontextualisé et mouvant. Il était à l’origine sur un t-shirt d’un adolescent se balançant.

Off-camera sound: the city. Still shot: a tree and an odd swing where children and teenagers come to play. All these elements evolve as springtime goes by, each at its own speed. A constellation of micro-events comes to add up to stable elements from the setting, denoting either contrast or repetition. You slowly understand that the swing is a real catalyst for violence. The camera lingers on all possible counter-uses children have thought of for this swing. Shaking, braiding and reversing are so many attempts to disrupt its linear trajectory and continuous movement.
With fake casualness, children continuously test its resistance.
Progress is made, sometimes slowly, sometimes in fits and starts. In the end, the tree leaves cover the entire frame and invite us to move along. Everybody knows that Children, Trees and Cities grow all by themselves, all at once, from the middle, without anybody noticing.
Far away in the background, some workers are building a paved road. The noise of the machines alternating with their singing interacts with the life of the park, establishing complex comings and goings between rest, game and work.
As a preamble, the slogan “Danke Für Nichts”, out of context and moving. It was originally written on the tee-shirt of a swinging teenager.

Lieu d'exposition pour l'art actuel
58, rue Jean de Bernardy – 13001 Marseille
ounousecrire@club-internet.fr

Apparition

Exposition du 28 juin au 9 juillet 2008
Rencontre avec l'artiste le 28 juin de 17 h à 20 h.

Où accueille Elise Florenty

Carte blanche FIDMarseille

En vie, maintenant !
Ce pourrait être une incantation magique ou maléfique, c'est une demande en justice. On réclame les corps des disparus de la dictature argentine, restés ni morts, ni vivants. On réclame le corps du "premier disparu de la démocratie", victime d'avoir témoigné. On invoque leur "apparition", et maintenant !
C'est une résistance, une continuation. Résistance des joueurs et danseurs de fanfare, hybride entre parade militaire, self-defense et break-dance qui s'appuie sur le sol pour rebondir. Résistance des étudiants qui, le crayon au poing, clament "les crayons continuent d'écrire". Étrange slogan qui ne dit rien de plus que le message est encore possible. Les "crayons", ce sont les étudiants disparus dans la nuit que la population avait stigmatisés comme autant d'innocents qui n'écrivaient encore qu'avec des crayons.
L'exposition voudrait faire face aux silences et aux non-dits. Avec ses troubles dans l'ordre des lettres des mots qui nous font passer d'étudiant à stupide, de suspect à survivant et d'autoroute à autopsie. Avec ses tables et ses crayons, fragiles et destructibles, à la fois dangereux et en danger, objets d'une véritable inquiétude. Avec ses projectiles qui volent pendant les manifestations : tracts, bouteilles, carreaux, branchages, insultes, balles... Avec ses collages en forme d'étrange résurgence du passé. Avec, enfin, son film trouvé, bobines 35 mm arrachées aux mains désinvoltes des enfants désœuvrés des rues de la Boca : une sorte de road movie accéléré à travers l'Argentine dans les années 1970. L'image saute mais ça continue.

It could be a magical or evil incantation; it is a demand for justice. The bodies of the disappeared during the Argentine dictatorship are begged for; they are neither dead nor alive. The body of the "first disappeared of democracy" is claimed, the victim of having testified. Their "apparition" is called for and right away!
It is a resistance and a continuation. The resistance of the players and dancers of a brass brand, a hybrid mixing military parade, self-defense, and break-dance that relies on the ground to bounce back. Resistance of the students who, pencil in hand, demand that "the pencils continue to write." Strange slogan that says no more than that the message is still possible. The "pencils" are the students who disappeared in the night that the population stigmatized as so many innocents who still only wrote with pencils.
The exhibition would like to confront the silences and unspoken secrets. With its troubles in the order of the letters of words that transform student into an imbecile, a suspect to survivor and a highway to an autopsy. With its tables and fragile and destructible pencils, both dangerous and in danger, objects of a real anxiety. With its missiles that fly by during demonstrations: handouts, bottles, tiles, branches, insults, bullets… With its collages in a strange form of a resurgence of the past. With, finally, its found film, 35 mm reels torn from the casual hands of the idle children in the streets of La Boca: a kind of accelerated road movie across Argentina in the 1970s. The image jumps but the film continues.

SMP
31, rue Consolat – 13001 Marseille
contact@s-m-p.org – www.s-m-p.org

SMP, un lieu d'exposition public accueille Niek van de Steeg

L'esthétique de la machine à café*
Exposition du 9 mai au samedi 12 juillet de 15 h à 20 h

L'association réalise en moyenne cinq expositions d'art contemporain par an à Marseille et a développé depuis 2005, *Visite ma tente*, un lieu de résidence et d'exposition à Berlin. Lieu, en priorité destiné à des artistes résidants en France, désireux de confronter leur travail au public berlinois. Nous proposons, dans un premier temps, un système de résidences courtes (1 à 2 mois) pouvant se conclure par une présentation d'œuvres.

SMP puts on at least five exhibitions of contemporary art a year in Marseille. Since 2005, *Visite ma tente* (Visit my tent), a residency and exhibition space in Berlin, has been going from strength to strength. It is a space which is principally designed for artists resident in France, who want to show their work to a Berlin audience. To start with, we offer a series of short residencies (1-2 months) culminating with a presentation of their work.

Visite ma tente
Visite Ma tente, Schwedenstr 18b,13357 Berlin
www.visitematente.com

Lieu d'exposition pour l'art actuel
58, rue Jean de Bernardy – 13001 Marseille
ounousecrire@club-internet.fr

Exposition Till Roeskens

Du 1er au 12 juillet 2008 (mardi-samedi : 14 h-19 h)
Vernissage et performance le 1er juillet

Buy-Sellf Art Club invite Till Roeskens

Amateur de géographie appliquée, pratiquant la conférence-diaporama, l'édition, l'affichage public, la vidéo, Till Roeskens mène un travail d'exploration des territoires contemporains, à la rencontre de ceux qui tentent d'y tracer leurs chemins. Depuis l'Allemagne jusqu'au Sud de la France, il tente de partager avec le public des trajets et parcours de vies où les lieux et leurs désignations se font support d'expériences.
Pour cette exposition à la galerie Buy-Sellf Art Club, Till Roeskens présente deux œuvres : une vidéo "Mots / Choses" ainsi qu'une performance "Till R. présente ses photographies".

Amateur of applied geography, practitioner of the slide show, publishing, public posters, and video, Till Roeskens carries out a work of exploration of contemporary territories. He is on the lookout for those who try to mark out their paths there. From Germany to the south of France, he attempts to share with the public the journeys and paths of lives where places and their designations become the medium of experience. For this exhibition at the gallery Buy-Sellf Art Club, Till Roeskens presents two works: a video, "Mots/Choses," as well as a performance, "Till R. presents his photography."

"Mots / Choses", 2004
Vidéo. 6'50

Images filmées lors d'un voyage en train entre Strasbourg et Tübingen (Allemagne). Ici, les images défilent et les mots se créent. Deux voix off, celles de l'artiste et de sa fille, s'amusent à nommer toutes les choses qu'ils voient passer derrière la vitre. Les mots, prononcés en allemand, sinscrivent en français sur l'image. Ce jeu est entrecoupé par quelques petites conversations d'ordre philosophique.
" Accompagné de sa petite fille dans un voyage en train, l'artiste nomme les éléments du paysage qui défile et qu'il enregistre avec sa caméra. On pense spontanément que nommer les choses aide l'esprit à mieux saisir ce que regard capte, en somme que le langage fait voir. Est-ce bien sûr ? En redoublant le visible, les mots favorisent en réalité une illusion du voir et c'est plutôt à l'expérience d'une sorte de décalage, d'inadéquation permanente entre les mots et les choses, que cette étrange vidéo conduit. Car, comme le rappelle l'artiste, citant Valère Novarina : « La langue ne saisit rien, elle appelle ; non pour faire venir, mais pour jeter de l'éloignement, et que vibre la distance entre tout. » Till Roeskens réalise aussi des performances-conférences, qui ouvrent l'auditeur-spectateur à l'expérience de ce même « éloignement ».

Images filmed during a train trip between Strasbourg and Tubingen (Germany). Here, images pass by and words are created. The voices of the artist and his daughter are heard off. They are having fun naming all the things that they see passing by the window. Words, pronounced in German, appear in French on the image. This game is interrupted by several short conversations of a philosophical nature.

"Accompanied by his little girl on a train trip, the artist gives a name to the landscape elements passing by that he records with his camera. Spontaneously, one thinks that naming things helps the mind better understand what catches the gaze, in short that language makes us see. Is it a sure thing? In intensifying the visible, words favor in reality an illusion of seeing and it is more to the experience of a kind of discrepancy and permanent inadequacy between words and things that this strange video leads. Because, as the artist recalls, in quoting Valère Novarin: 'Language grasps nothing; it calls, not to bring near but to cast estrangement and so that a distance vibrates between everything.' Till Roeskens also directs performances-lectures that open the listener-spectator to this same "estrangement."

Emmanuel Latreille, directeur du FRAC Languedoc-Roussillon

***"Till R. présente ses photographies"*, 2003**
Performance. Durée variable.

"Me tenir sur un balcon, une estrade, un tabouret ou tout autre endroit un peu surélevé et éloigné du public, et présenter l'une après l'autre un petit choix d'une douzaine de photographies, sur lesquelles figurent des humains dans différentes situations de la vie courante. Comme les images sont au format 10/15 et que le public a du mal à y distinguer quoi que ce soit, les mêmes photos sont commentées plusieurs fois de suite, d'abord de façon très laconique, puis en rentrant de plus en plus dans les détails. M'arrêter quand je ne sais plus quoi dire."

Till Roeskens

Né du désir commun de créer un outil d'échange et de diffusion d'art contemporain, nous avons conçu, dès 1999, le catalogue "Buy-Sellf", un catalogue de vente par correspondance de productions artistiques. S'appuyant sur le travail éditorial de ces catalogues, nous avons développé un **programme d'expositions** et de **productions d'œuvres**, nous amenant à accompagner les artistes dans toutes les phases de leurs démarches.
Pour exemples, au cours des dernières années, différentes réalisations ont été produites et exposées : Delphine Coindet "On edge", Wilfrid Almendra "Good bye sunny dreams", "VX310L", Lilian Bourgeat "Jour de fête", Bruno Peinado "Close encounter", Anita Molinero "Extrusiod", Pierre Malphettes "Un arbre, un rocher, une source", Guillaume Poulain "Antichars", "Pare-soleil"...
Buy-Sellf Art Club, galerie d'art contemporain, est un point de rencontre et d'échanges économiques qui constitue un lieu privilégié à la promotion des artistes que nous soutenons.
Notre engagement dans les expositions s'inscrit dans la logique du travail avec les artistes que nous suivons depuis plusieurs années.

Performance. Varaible length.
"Holding myself on a balcony, a platform, a stool or any other slightly elevated place that is removed from the audience, and presenting one after another a small selection of a dozen photographs, where human beings appear in different situations in everyday life. Because the images are in the 10/15 format and the audience has difficulty making out anything, the same photos are commented several times in a row, at first very laconically, and then going into greater and greater detail. I only stop when I run out of things to say."

Till Roeskens

Born of the common desire to create a tool for exchanging and disseminating contemporary art, we conceived in 1999 the “Buy-Sellf” catalogue, for selling artistic works by mail.
Relying on the editorial work of these catalogues, we developed a **program for exhibiting** and **producing works of art**, leading us to accompany the artists in all phases of their approach. For example, during the past few years, different creations have been produced and exhibited: Delphine Coindet’s “On edge”, Wilfrid Almendra’s “Good bye Sunny Dreams”, “VX310L” Lilian Bourgeat’s “Jour de fête”, Bruno Peinado’s “Close encounter”, Anita Molinero’s “Extrusio”, Pierre Malphette’s “Un arbre, un rocher, une source”, Guillaume Poulain’s “Antichars and Pare-soleil”...
Buy-Sellf Art Club, a contemporary art gallery, is a place for meeting and for economic exchange that constitutes a privileged space for the promotion of the artists whom we support.
Our commitment to these exhibitions appears as logical, since we have been following the trajectory of these artists for the past several years.

INSTITUT DE L'IMAGE

Cité du Livre
8-10, rue des Allumettes - Aix-en-Provence
www.institut-image.org

&

FIDMARSEILLE avec l'INSTITUT DE L'IMAGE

Première année où se scelle un partenariat avec l'Institut de l'Image à Aix-en-Provence, qui ouvre de belles perspectives pour les années à venir.
This is the first year the FID has forged a partnership with the Image Institute in Aix en Provence which promises great things in the years to come.

Milestones

Robert Kramer

Depuis 15 ans, l'Institut de l'Image s'emploie à sensibiliser un public large et varié à la culture cinématographique par une programmation principalement patrimoniale. L'association propose de faire découvrir ou redécouvrir l'histoire du cinéma en organisant chaque mois une rétrospective autour d'un auteur ou d'un thème mettant en valeur une œuvre.
Et mène également, au-delà de la programmation de l'Institut de l'Image qui constitue en soi une formation essentielle au cinéma, une politique d'éducation à l'image s'adressant à des publics divers, à travers différents dispositifs.
Politique qui a permis à l'Institut de devenir Pôle Régional d'Education Artistique et de Formation au Cinéma et à l'Audiovisuel avec deux structures partenaires : l'Alhambra à Marseille et la Mission Cinéma de l'Espace Magnan à Nice.

Over the last fifteen years, the Image Institute has striven to raise public awareness about cinematographic culture through programming events that are accessible to a broad and varied audience, primarily on the legacy of the cinema. The organisation encourages people to discover or rediscover the history of cinema, by organising a monthly retrospective on a director or theme, highlighting a particular film.
As well as the programme of events, which represents an indispensable way of learning about cinema, the Image Institute also has a policy of education based on the image aimed at different groups of people, through a variety of courses. This policy has permitted the Institute to become part of the Regional Artistic, Cinematic and Audiovisual Educational Services Group (Pole Regional d'Education Artistique et Formation au Cinema et l'audiovisuel), together with their partners: The Alhambra in Marseille, and the Mission Cinema in the Espace Magnan in Nice.

VIDÉOTHÈQUE
VIDEO LIBRARY

L'espace vidéothèque, équipée de 20 postes de visionnage, est prioritairement accessible aux professionnels : diffuseurs, programmateurs, journalistes, réalisateurs et producteurs nationaux et internationaux. Outre les films sélectionnés en compétition (internationale, nationale et premier) et certains films issus des écrans parallèles, la vidéothèque est augmentée depuis l'édition 2004 de près d'une cinquantaine de films supplémentaires à destination des professionnels. Ces films, pour la plupart inédits, ont été retenus en présélection et appréciés. Le FIDMarseille souhaite marquer et soutenir la qualité dont ils font preuve, faisant ainsi bénéficier les professionnels d'un éventail élargi.

Film professionals – film distributors and programmers, journalists, film-makers and producers, French and international – have priority access to the video library, which is equipped with 20 DVD viewing stations. In addition to the films selected for the international, French and first film competitions, as well as certain films presented in the "Parallel Screens", the video library's collection also includes almost fifty additional films that professionals can watch. These films, most of which are previously unreleased, were included in the festival's preliminary selection, and were highly appreciated. FID wishes to mark and support the quality of these films, thereby providing a wider range for professionals.

7,91 L'HEURE COSTUME COMPRIS

Arlette Buvat, France, 2007, Couleur, 57' / Production : Les Films d'Ici

Dans une société d'agents de sécurité, qui n'échappe à aucune loi, le monde se (re) joue, avec ses règles, sa précarité, ses contradictions.
In a security guard company, which sticks to the letter of the law, the world is played out, with its rules, precariousness and contradictions.

AGRIDULCE

Julia Keller, Allemagne, 2008, Couleur, 45' / Production : Academy of Media Arts

À Cuba, un vieux boulanger, un boulanger amateur, un vendeur de gâteaux à la sauvette et une jeune fille de quinze ans. La lutte pour survivre, entre les génoises à étage et la crème à la noix de coco.
In Cuba, a aged baker, a hobby baker, a young illegal cake seller and a 15 year old girl. No heroes. A struggle for survival between layers of sponge and coconut filling.

ALLERLEIRAUH

Viktoria Tremmel, Autriche, 2007, Couleur, 13' / Production : Sixpack Film

Le processus de la blessure. Une jeune femme, vêtue de plusieurs épaisseurs de vêtements. Quelqu'un coupe les vêtements, couche par couche, pour enfin dévoiler les cicatrices qui barrent le corps lui-même.
The process of hurting. A young woman, wearing several layers of clothes. Another person cuts through those garments, layer by layer, finally laying bare the scars of the body beneath.

ASYLUM

Catherine Bernstein, France, 2008, Couleur et N&B, 40' / Production : Paris Brest Poductions

Georges Daumézon, psychiatre et pionnier des grandes réformes psychiatriques, décédé en 1978, laisse un carton de bobines 8mm filmées entre l'après guerre et la fin des années soixante.
Georges Daumezon was a psychiatrist and a pioneer of sweeping psychiatric reforms. He died in 1978, leaving behind a boxful of 8mm reels filmed between the period after the war and the end of the 1960s.

A TERRA ANTES DO CEU

João Botelho, Portugal, 2007, 63', Couleur / production : Arde Filmes

Filmer la création musicale de quelques compositeurs contemporains qui trouvent leur inspiration dans les textes magiques ou des passages du "Royaume merveilleux" de Torga.
Filming the creation of music by some contemporary Composers who took inspiration from his magical texts or the passages from Torga's /Wondrous Kingdom/.

BASE 112

Pascale Houbin, France, 2007, Couleur, 7' / Production : Cie Non de Nom

La danse ne se limite pas aux seuls mouvements déterminés par le vocabulaire chorégraphique. Ici, des pilotes d'avions se prêtent au jeu des reconstructions mentales des gestes techniques.
Dance is not limited merely to a series of movements determined by choreographic language. Here airline pilots have fun getting to grips with metal reconstructions of technical gestures.

BETWEEN HEAVEN AND EARTH

Hanna Doose, Allemagne, 2008, Couleur, 91' / Production : DFFB / Hanna Doose

La vie d'une famille qui fuit la guerre dans leur Tchétchénie natale pour gagner l'Allemagne. Sept ans d'incertitude, et l'espoir d'être enfin acceptés comme réfugiés politiques et recevoir une carte de séjour.
The life of the family escaped from the war in their country Chechnia to come to Germany. Seven years of uncertainty, of hope to be accepted as political refugees and to get a permission to stay.

BEZVUCNI PAD GRAVITACIJE
(THE SOUNDLESS FALL OF GRAVITATION)

Sasa Oreskovic, Croatie, 2008, Couleur, 70' / Production : Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin

Les Protagonistes : la Gravité, le Son et le Mouvement. Comment définiriez-vous la Gravitation ?
The Protagonists: Gravity, Sound and Movement. How would you define Gravitation?

BOULEVARD FRANCE AFRIQUE

Cédric Fluckiger, Suisse, 2008, Couleur, 42' / Production : MirFilms

A travers les rues de Ouagadougou, évocation de la révolution burkinabé. En contrepoint, la campagne présidentielle de Blaise Compaoré et des points de vues recueillis en Suisse autour de la comédie satirique de Dominique Ziegler « N'Dongo revient. »
The streets of Ouagadougou evoke the Burkinabé Revolution. Alongside these images, we follow Blaise Compaore's presidential campaign, and interviews compiled in Switzerland on Dominique Ziegler's satirical comedy "N'Dongo revient".

CHEZ MOI OU AILLEURS

Angela Terrail, France, 2008, Couleur, 16' / Production : AMIP

Être français et malien à la fois : que signifie cette double appartenance quand on a 10, 12 ou 13 ans. Témoignage de trois jeunes filles.
What does it mean to be both French and Malian? What does this dual heritage represent when you are 10, 12 or 13 years old? Accounts from three young girls.

CHINE

Dania Reymond, France, 2007, Couleur, 55' / Production : Dania Reymond

Un film de voyage, un film pour se souvenir. Se souvenir qu'avant moi un peintre a regardé le paysage devant lequel je me tiens. Adaptation d'extraits "des propos sur la peinture du moine Citrouille-amère" de Shitao, peintre et moine chinois qui vécut au 17ème siècle.
A film on travelling, a film about remembering. A means of recalling that before me, a painter looked at the very landscape that lies before me. An adaptation of extracts of "des propos sur la peinture du moine citrouille-amere" (a treatise on paintings by monk bitter-pumpkin) from Shitao, a painter and monk who lived in China in the 17th century.

D'ASSEZ COURTES UNITÉS DE TEMPS

Boris Nicot, France, 2008, Couleur, 40' / Production : L'asyndète

Cinq instants, traversés par des états de la matière, donnent lieu à des traces marginales de la production humaine. Cinq lieux filmés, dont il n'est pas sûr qu'ils parviennent à faire territoire même s'ils sont issus d'un espace géographique commun.
Five moments in time, that pass through material states, giving rise to marginal traces of human production. Five filmed locations which do not necessarily mark out a territory, even though they originate from a common geographical space.

DE LA BAS ET D'ICI

Eric Legay, France, 2008, Couleur, 52' / Production : Château Rouge Production

FIlm sur la compagnie Accrorap et son chorégraphe Kader Attou.
A film about the Accrorap dance company and the choreographer Kader Attou.

DEMAIN N'EST PAS TROP TARD

Philippe Van Cutsem, Belgique, 2008, Couleur, 50' / Production : Philippe Van Cutsem

Des plans qui ont dormi longtemps. On regarde, on écoute. Que reste-t-il ? Des fragments, des blocs de mémoire, des images et des sons. Assemblés, ils forment quelque chose qui pourrait bien être un film. Un récit se dessine qui échappe à toute volonté.
Stills that have lay dormant for a long time. We watch them and listen to them. What is left? Excerpts, fragments of memories, images and sounds. Once assembled, they create something which could even resemble a film, with a narrative that emerges with a will of its own.

DIÀLOGO SOBRE UNA IMÀGEN
(DIALOGUE ABOUT AN IMAGE)

Joaquín del Paso & Martyna Starosta, Allemagne, 2008, Couleur, 2'40 / Production : Joaquín del Paso & Martyna Starosta

Cette vidéo a été filmée par hasard. Elle pose la question du regard morbide posé sur le sujet de notre documentaire. À quel moment l'être devient-il image ?
This video was shot by accident. It questions the morbid regard towards the subject of our documentary. When does someone turn into an image?

EL ULTIMO VIAJE CON LOS HERMANOS
(THE LAST JOURNEY WITH THE BROTHERS)

Maria Zuluaga Valencia, Colombie, 2008, Couleur, 53' / Production : Corporacion Manigua Tantan

Une famille d'Indiens Embera traverse la jungle colombienne de Darien. Installés sur le chargement de bois coupé dans leur forêt, ils suivent le cours des rivières, flottent à travers les zones d'exubérance et de danger, en route vers la civilisation.
A family of Embera Natives travel through the Colombian Darien Jungle. Navigating along the rivers on top of the wood they cut in their forests, float along, amongst exhuberance and danger, on their way to civilization.

FENSU (FENCE)

Toshi Fujiwara, Japon, 2008, Couleur, 165' / Production : Yasuoka Films, LTD

Collines et villages de la zone d'Ikego, dans la banlieue de Tokyo. Six décennies après la défaite du Japon, ce qui fut autrefois une communauté agricole idyllique est toujours sous le contrôle de la Marine américaine.
Hills and villages in the Ikego area, in the suburbs of Tokyo. Six decades after Japan losing the war, what was once an idyllic agricultural community now continues to remain under the control of the American Navy.

FIREFLY

Pierre Malphettes, France, 2007, Couleur, 37' / Production : Pierre Malphettes

Un Pick-up noir, équipé d'un caisson lumineux rose fuschia, part à la rencontre du paysage et de ses lumières. A la fois un road movie et son making of, mais aussi quête sans but, à part celle d'exister dans le paysage, à part celle d'exister tout simplement.
A black pick-up, equipped with a fuschia pink lightbox, goes in search of the landscape and its light. Both a road movie and its 'making of', this is also an aimless quest, except that is, for the fact of being in the countryside and being full stop.

GAINDE GUEDJ (LION DE MER)

Mbeuk-Mi Troupe, France, 2007, Couleur, 60' / Production : Mbeuk-Mi Troupe

Entre théâtre, documentaire et fiction, le film évoque de jeunes sénégalais immigrant en Espagne. Se jouant des images médiatiques misérabilistes, les personnages s'incarnent en lions.
Somewhere between theatre, documentary and fiction, the film evokes the immigration of three young Senegalese men to Spain. Cocking a snook at images of misery that had such widespread media coverage, these characters embody lions.

GÉNOCIDÉ

Stéphane Valentin, France, 2008, Couleur, 25' / Production : Piget

Portrait et témoignage brut, froid et violent du rescapé Tutsi Révérien Rurangwa, victime du génocide qui a eu lieu au Rwanda en 1994.
The portrait and brutal, cold, violent witness account of an escapee Tutsi reverend Rurangwa, a victim of the genocide that took place in Rwanda in 1994.

GHOSTS AND GRAVEL ROADS

Mike Rollo, Canada, 2008, Couleur, 16' / Production : Mike Rollo

Voyageant vers des villes oubliées, et guidée par de vieilles photos de famille, la caméra fait l'inventaire de vestiges obsédants du passé, monuments fragiles et communautés démunies, brisées par l'effondrement de l'économie.
Traveling to forgotten towns and channeled through old family photographs the camera catalogues the haunting remnants of the past, frail monuments and communities laid bare, broken under economic collapse.

GUY GILLES ET LE TEMPS DÉSACCORDÉ

Gaël Lépingle, France, 2008, Couleur, 57 ' / Production : bathysphere productions

1958. Un jeune homme quitte l'Algérie. 2008, trois adolescents et un grand appartement parisien. Au détour d'une pièce, d'une fenêtre, d'un visage, reviennent les films de Guy Gilles, les traces, les voix et les images d'une œuvre.
1958 – a young man leaves Algeria. 2008 – three teenagers and a large flat in Paris. In a room, from a window, looking at a face – in Guy Gilles' film through traces of voices and images, the film emerges.

HET MOREAS

Barbara Hanlo, Hollande, 2008, Couleur, 62' / Production : Purple Earth Productions

Images impressionnistes et presque cauchemardesques d'un voyageur dans le delta du Danube, parti à la recherche de « L'Homme dans la maison derrière le marécage », d'après une nouvelle de l'écrivain hollandais A. Alberts.
Impressionistic, nightmare-like images of a traveller in the Danube delta who is looking for 'The Man in the House Behind the Swamp', from a short story by the Dutch writer A. Alberts.

IDDU, L'ATELIER DE JEAN-MICHEL FAUQUET

Henry Colomer, France, 2008, Couleur, 52' / Production : Tarmak Films

Portrait en mouvement du photographe Jean-Michel Fauquet.
Portrait in photographic movement by Jean-Michel Fauquet.

IL TEATRO E IL PROFESSORE
(THE THEATRE AND THE PROFESSOR)

Paolo Pisanelli, Italie, 2007, Couleur et N&B, 64' / Production : BIG SUR

Le centre psychiatrique de jour de la Via Montesanto, à Rome, est un lieu d'échange, de dialogue, de socialisation… pour tous ceux qui ont perdu contact avec la réalité. Le Professeur Vittorio De Luca, philosophe de la vie, agit : « Nous voulons un théâtre d'action, une théâtre de l'extra-temporel, un théâtre de l' impossible ! »
The day-time centre for mental health in Montesanto Street in Rome is a place of exchange, of dialogue, of socialization… for all people who have lost a train of reality. Professor Vittorio De Luca, a philosopher of life, acts: "We want a theatre of action, a theatre of extemporary, a theatre of the impossible!"

JEUNES, MILITANTS ET SARKOZYSTES

Collectif Othon, France, 2007, Couleur, 1h45 / Production :

Qu'est-ce qu'une parole politique ? Qu'est-ce qu'une parole militante. Dans la foulée combative des dernières présidentielles de jeunes militants UMP ont été interrogés.
What is a political word? What is a militant word? Young UMP militants are interviewed during the aggressive twists and turns of the last presidential elections.

KHUTHNI ILA ARDI (TAKE ME HOME)

Mais Darwazah, Jordanie, 2008, Couleur, 54' / Production : Mais Darwazah

Une résistance Arabe sur laquelle plane l'ombre du temps ; le voyage personnel d'une re-découverte, ou le portrait des insécurités, de l'amour et de la dignité de trois générations de femmes, imprégné de l'histoire forte de la déportation Palestinienne.
An Arab resistance overshadowed by time; a personal journey of re-discovery, portraying daily insecurities, love and the dignity of three generations of women, imbued by a strong Palestinian displacement story.

L'APPARTEMENT

Johanne Pigelet, France, 2008, Couleur, 35' / Production : bathysphere productions

Milie, Zoé et Léo se parlent à travers des murs. Dialogues de sourds, draps blancs sur les meubles et fuites d'eaux : un tableau de famille en décomposition.
Milie, Zoé and Léo talk to each other through the walls. Talking at cross purposes – white sheets on the furniture and water leaks – the portrait of a family that is falling apart.

LE BON FRANÇAIS MAL PARLÉ

Franklin Carlos, France, 2007, N&B, 12' / Production : Le Fresnoy studio national des arts contemporains

Recherche au sein du langage. Choix de trois textes, produits par des stagiaires Français Langue Etrangère, trois mises en scène abordant les trois premières étapes lors du contact avec une autre langue : incompréhension, expression-correction et traduction.
Research at the heart of language. A selection of three texts, written by interns at Francais langue étrangère (teaching French as a foreign language), three scenarios exploring the three primary stages of their contact with another language; incomprehension, expression & correction, and translation.

LO QUE TU DICES QUE SOY (WHAT YOU SAY I AM)

Virginia García del Pino, Espagne, 2008, Couleur, 30' / Production : Máster en Documental Creativo

Un boucher, un Garde civil, un fossoyeur, une strip-teaseuse, un éleveur de porcs et une femme au chômage discutent de l'identité du travailleur et des répercussions sociales de leurs emplois respectifs.
A butcher, a Civil Guard, a gravedigger, a stripper, a pig's breeder and an unemployed woman speak about the identity of the worker and the social repercussion of their own jobs.

MAGGIE IN WONDERLAND

Ester Martin Bergsmark, Suède, 2008, Couleur, 72' / Production : Silverosa Film

Le portrait de Maggie est l'occasion d'un voyage plein d'humour et de tristesse dans la vie quotidienne en Suède.
Portrait of Maggie, which takes us on a journey of humour and sadness through Swedish everyday life.

MEMORY EXCHANGE

Andreas Fohr, France, 2008, Couleur, 19' / Production : Andreas Fohr

Dans trois différents lieux, trois filles de 17 ans racontent trois histoires. Souvenirs gravés dans leurs mémoires. Chacune en récite deux, la sienne, mais aussi une des deux autres. Dédoublement et partage de chaque histoire.
In three different places, three seventeen year-old girls tell three stories of events that are etched in their memories. Each one recounts two memories, their own and that of one of the other girls, repeating and sharing each story.

MOVING ON (TAKE 22)

Gregg Smith, Espagne, 2007, Couleur, 21' / Production : EACC (Espai d'Art Contemporani de Castelló)

Docu-fiction. Au départ, une collaboration avec le groupe Litius, pendant la création d'une musique de film. À mesure d'une série d'essais et de discussions, la pièce musicale évolue vers sa forme finale et inachevée.
A fictional documentary. The starting point is a collaboration with the band Litius, in the creation of a musical soundtrack for a film. During a series of tryouts and discussions the piece of music evolves towards its final but never completed form.

NISIPURI (SANDS)

Claudiu Mitcu, Roumanie, 2007, Couleur, 77' / Production : Wearebasca

Tous les ans, le 29 août, le village de Sands célèbre une foire dont la renommée s'étend à tout le Sud du pays. Les habitants sont fiers de leur héritage, et expriment leur méfiance face à tous les changements qu'ils ont pu observer depuis leur enfance.
Every year, on August 29, the Sands village is rejoicing in a fare that is famous throughout the hole south of the country. Locals are proud of there heritage and suspicious about the way things have changed about the fare since there childhood.

« NOUS OUVRIÈRES DE LA SOGANTAL… »

Nadejda Tilhou, France, 2008, Couleur et N&B, 70' / Production : Alter Ego Production

En 1974, dans un Portugal libéré de sa dictature, les ouvrières de la Sogantal exigèrent d'autres conditions de travail. Aujourd'hui, l'usine a disparu, la lutte et celles qui l'ont menées semblent oubliée.
In 1974, in a Portugal free from dictatorship, the workers of Sogantal demanded better working conditions. Today, the factory is gone, and the struggle and those who led it seem to have been forgotten.

POMETNJA, ZIVOT I UMETNOST
(CONFUSION, LIFE AND ART)

Stasha Tomic, Yougoslavie, 2007, Couleur, 54' / Production : Atelier Varan Belgrade

L'histoire en mosaïque du 47e Salon d'Octobre, la plus grande exposition d'Art contemporain de Serbie, et la face cachée d'un événement *a priori* si monotone.
A mosaic-like story about the 47th October Salon, the largest contemporary art exhibition held in Serbia as well as all the seemingly invisible aspects of such an apparently monotonous event.

POULIA STO VALTO (BIRDS IN THE MIRE)

Alida Dimitriou, Grèce, 2008, Couleur, 105' / Production : Alida Dimitriou

Basée sur des témoignages oraux, l'histoire de la participation et la contribution des femmes à la Résistance grecque pendant l'occupation allemande de 1941-1944, et les conséquences sur les vies des protagonistes.
Based on the oral testimonies, the participation and contribution of women in Greek Resistance during the German Occupation of 1941-44, as well as to the consequence on them.

PROBABILITIES (I DON' KNOW WHEN)

Ellie Ga, France, 2008, Couleur et N&B, 4' / Production : Taraexpeditions.org

Cinquième volet de la série « Les Diseurs de bonne aventure » : un bateau, bloqué dans les icebergs de l'Océan Arctique, attend sa délivrance.
Chapter 5 in the series "The Fortunetellers" wherein a boat locked in the pack ice of the Arctic Ocean waits to be released.

SALLE 406

Frédéric Mainçon, France, 2008, Couleur, 50' / Production : Zadig Production

Clichy sous Bois, Lycée Alfred Nobel. Sur fond d'élections présidentielles, chronique d'un cours d'histoire sur la révolution française. A huis-clos dans la salle 406.
Clichy sous Bois, lycee Alfred Nobel – against the backdrop of the presidential elections we follow a history lesson on the French Revolution behind the closed doors of classroom 406.

SILVIA

Margo Pelletier, USA, 2008, Couleur, 97' / Production : Thin Edge Films

Portrait de Silvia Baraldini, activiste politique et convertie à la lutte révolutionnaire. Après 24 ans d'incarcération, elle recouvre brusquement la liberté.
Portrait of Silvia Baraldini, a political activism, conviced by the revolutionary struggle. After 24 years of incarceration, she was unexpectedly given her freedom.

THE BRIEFING CENTER

Julia Lazarus, Allemagne, 2008, Couleur, 40' / Production : Julia Lazarus

Un document portant sur la chorégraphie des corps politiques au sommet du G8 de Heiligendamm. Au-delà de la critique, le film propose un regard de l'intérieur sur les événements, et met plus particulièrement en scène les séries de protocoles qui déterminent les mouvements individuels.
A document on the choreography of the political bodies at the G8 summit in Heiligendamm. Beyond criticism, the film offers insights in this events staging and particular protokolls, which define the movements of the individuals.

THE RYOZANPAKU

Mario Hirasaka, Allemagne, 2007, Couleur, 63' / Production : Mario Hirasaka

La situation des Ryozanpaku, camp de SDF d'une centaine d'âmes situé dans le parc Miyashita/ Shibuya de Tokyo. Plusieurs d'entre eux parlent de leur vie, toutes d'origines diverses, et regardent l'avenir.
The situation of the Ryozanpaku, a homeless settlement with about 100 people in Miyashita Park/Shibuya, in Tokyo. Several of them are talking about their lives, own different backgrounds and aim for the future.

UN SECRET BIEN GARDÉ

Patrick Prado, France, 2008, Couleur et N&B, 40' / Production : Mirage Illimité

« Après mai 68 : l'utopie d'une génération. La fin des paysans, partis en ville. Et nous, nous arrivions chez eux. Ils ne sont jamais revenus et nous nous sommes installés à leur place. »
After May 1968- the utopic high of a generation, the last of the peasants left for town. We, on the other hand, arrived in their neck of the woods. They never came home and we settled, taking their place.

UN SOIR LES ALBERTINE...

Jean-Claude Coulbois, Canada, 2007, Couleur, 26'
Production : Les Productions Itchi Go Itchi É

Dans une loge de théâtre, les comédiennes de *Albertine en cinq temps* de Michel Tremblay retrouvent costumes et accessoires de la pièce et entreprennent une « italienne » du texte. Emportées par le flot des mots et les émotions qu'ils suscitent, les comédiennes laissent place aux personnages.
In a theatre dressing room, the actors in *Albertine en cinq* temps by Michael Tremblay unearth costumes and accessories from the play and undertake a read through of the text. Carried away by the stream of words and the emotions they inspire, the actors let the characters take shape.

UN TROU DE MÉMOIRE

Frédéric Bas, France, 2007, Couleur, 35' / Production : Frédéric Bas

Un professeur d'histoire d'un collège de Clichy-sous-bois (93) demande à ses élèves ce qu'ils ont retenu de sa leçon sur la Shoah. Face à la caméra, chacun répond du mieux qu'il peut.
A history teacher in a secondary school in Clichy-sous-Bois (93) asks his pupils what they remember of their lesson on the holocaust. In front of the camera, each of them answers as best they can.

VIA CARERA

Christoph Weihrich, Autriche, 2007, N&B, 3' /Production : Sixpack films

Inspiré par le cinéma d'avant-garde autrichien, un portrait des étroites rues commerçantes d'une petite ville de Méditerranée, tôt le matin. Livreurs, boutiquiers et premiers chalands animent le paysage.
Inspired by Austrian avant-garde film style, it's a portrait of a narrow street of shops in a small Mediterranean town early in the morning. Suppliers delivering goods, shopkeepers, the day's first passers-by enliven the scene.

YKSIN, YHDESSA (ALONE, TOGETHER)

Annika Grof, Finlande, 2007, Couleur, 53' / Production : University of Art and Design Helsinki

Un grand immeuble sur une crête. Les petites choses de la vie quotidienne soulignées pour donner forme à une description poétique de la vie des personnages principaux.
A tall building stands on a ridge. Small aspects of everyday life are brought forward and they shape a poetic description of the lives of the main characters.

YO-YO

Ellie Ga, France, 2008, Couleur, 10' / Production : Taraexpeditions.org

La première « leçon » d'une série consacrée à la dérive des banquises dans l'Océan Arctique.
The first in a series of "lectures" about a boat drifting in the pack ice of the Arctic Ocean.

ÉQUIPE / REMERCIEMENTS / INDEX
TEAM / ACKNOWLEDGMENTS / INDEXES

Equipe / Team

Le Festival International
du Documentaire de Marseille
remercie son Conseil
d'Administration et son Équipe :

Présidente :
Aurélie Filippetti
Administrateurs :
Pierre Achour
Laurent Carenzo
François Clauss
Gérald Collas
Henri Dumolié
Alain Leloup
Catherine Poitevin
Solange Poulet
Paul Saadoun
Michel Trégan
Dominique Wallon

Equipe
Jean-Pierre Rehm,
délégué général
Noémie Behr, *secrétaire générale*
Ourida Timhadjelt, *adjointe à la secrétaire générale, responsable de la communication*
Fabienne Moris, *coordinatrice de la programmation*
Luc Douzon, *responsable accréditations*
Jean-Pierre Léon, *atelier graphique*
Chloé Lorenzi, *attachée de presse*
Charlotte Lainé, *assistante attachée de presse*
Caroline Brusset, *édition*
Émilie Rodière, *direction technique*
Cedric Lemaire, *assistant régie technique*
Naïma Slimani, *régie générale*
Cindy Le Templier, *assistante régie générale*
Wilfrid Wilbert, *régisseur copies*
Jennyfer Chonez, *accueil invités*
Yanna Maudet, *accueil des professionnels*
Charles Mesnier, *protocole*
Maud Brener,
responsable billetterie
Agatha Copko, *ange jury CI*
Marianne Poletti, *ange jury CF*

Comité de sélection
Jean-Pierre Rehm
Julie Savelli
Nicolas Feodoroff
Olivier Pierre

Stagiaires
Anaïs Desrieux, *programmation*
Marion Camarena, *programmation*
Lisa Bazzano, *communication*
Matthieu Navarro, *assistant infographiste*
Delphine Pincet, *accueil vidéothèque*
Vladimir Demoule, *accréditations*
Marie Delaruelle, *accréditations*
Michaela Franz, *accréditations*
Jérémy Collet, *accréditations, photos*
Lou De Barbarin, *accueil orientation,*

Régie lieux
Aaron Alayo Abreu, Kamel Beztout, Elsa Revol, Emilie Fauilloux, Romain Cherbonnier, Laurence Federico, Loïs Charlemagne, Patrick Laffont

Projectionnistes
La Criée : Amza Nessah, Stéphane Barbieri, Sébastien Mathieu
CRDP : Cécile Plais, Jean-François Aragon
Variétés : Eric Maurer, Cyril Meroni, Xuan Berard

Planification chauffeur
Lionel Rodriguez
Guillaume Barre, *chauffeurs*

Runners
Fouad Bouchoucha, Jérôme Boyer, César Godefroy, Mohamed Kouild

Les programmateurs des écrans parallèles
Rétrospective de Robert Kramer : Cyril Béghin
Zanzibar : Jean-Pierre Rehm et Sally Shafto
L'Amérique vue par Jean-Pierre Gorin : Jean-Pierre Gorin
Traduire l'Europe : Sirkka Moeller
Les sentiers : Nathalie Guimard et Vincent Tuset-Anrès
Tübingen : Andréa Wenzek

Catalogue
Jean-Luc Moulène, *visuel*
Jean-Pierre Léon, *graphiste*
Caroline Brusset, *édition*
Pierre-Yves Le Guil (sic), *mise en page*
Eve Judelson, Louise Jablonowska, Emilie Saada, Sally Shafto, Tatyana Reznichenko, Claire Habart, *traducteurs*
CCI, *impression*

Le quotidien du Festival
Jean-Pierre Rehm,
directeur de publication
Julie Savelli, *rédactrice en chef*
Nicolas Feodoroff, *rédacteur*
Olivier Pierre, *rédacteur*
Caroline Brusset, *coordination, maquette*
Imprimerie Soulié, *impression*

Equipe FMR
Sophie Nardone,
producteur exécutif
Christophe Galeazzi,
assistant à la production
Frédéric Scherrer,
régisseur lumière
Xavier André, *régisseur son*
Gregory Graziani,
concepteur d'espace
Muriel Gilabert, *décoratrice*
Nicolat Rousset, *responsable bar*
Antoine Germain, Alain Lelouch, *Barmen*

Equipe Sublimage
Manuel Soubiés
Marta Lima
Sara Aguado
Ricardo García
Sandrine Nicolas
Elodie Cerdan
Marie Lalande
Arnaud Michel
Valérie Genta

Remerciements / Thanks to

Ambassade de France
en Argentine - Service de
Coopération
et d'Action Culturelle
Ambassade de France
au Chili – SCAC
Ambassade de France
en Chine – SCAC
Ambassade de France
au Maroc – SCAC
Ambassade des États-Unis
Cinéma du Sud
Consulat des États-Unis
à Marseille
Cultures France
Documentaires
sur Grand Écran
Domaine du Révaou
Galerie National du Jeu
de Paume
German Film
Icam
Institut Camões
Images en Bibliothèques
Le Bras Communication
Montévidéo
Office de Tourisme de Marseille
Pernod Entreprise
Polygone Étoilé
Rencontres
Cinématographiques
de Cerbère
Société Decaux

Frédéric Alverhne
Dominique Auvray
Colette Barbier
Violetta Bava
Chantal De Beauregard
Cyril Béghin
Cis Bierinckx
Jean-Claude Bernardet
Béatrice Bertrand
Hartmut Bitomsky
Alexandre Bizaillon
Bélaid Boutghourdin
Corinne Brenet
Nicole Brenez
Eva Brucato
Emmanuel Burdeau
Martine Chevalier
Bénédicte Chevallier
Benoît Chevallier
Hubert Colas
Gérald Collas
Catherine David
Véronique Defforges
Virginie Devesa
Roland Di Landro
Angela Doring
Bruce Ducellier
Joan Dupont
Francisco Ferreira
Mathieu Fournet
Marion Gaborit
Franck Gabriel
Axelle-Régine Galtier
Michel Gast
Vincent Gérard
Lola Gibaud
Maria Cecilia Gonzalez
Jean-Pierre Gorin
Jean-Yves Gueret
Olivier Gueydon
Olivier Guidoux
Nathalie Guimard
Li Hong
Marine Hugonnier
Stéphane Javelle
Keja Ho Kramer
Amir Labaki
Marc Lapeyre
Cédric Laty
Elisabeth Lequeret
Michel Lipkes
Jean-Noël Lloze
Rebecca Loviconi
Annie Martinez
Anne Mattei
Christian Merlhiot
Wilfrid Meynet
Olaf Möller
Jean-Marc Montera
Jean-Luc Moulène
Valérie Mouroux
Cyril Neyrat
Patrice Nezan
Karen Nielsen
Thierry Ollat
Thomas Ordonneau
Frédéric Papon
Nicolas Piccato
Michel Poli
Jean-Philippe Raiche
Relatif Yann
Bernard Scarone
Philippe Schneider
Valérie Scognamillo
Antoine Segovia
Sally Shafto
Manuel Soubies
Nathalie Streiff
Vincent Tuset-Anrès
Pierre Vial
Gaëlle Vidalie
Anne-Marie Vincenti
Andrea Wenzek
Paul Willemsen

Index des films / Index of films

A film far beyond a god, p. 94
A Lo Mejor – Just Like Paradize, p. 157
A short film about the Indio Nacional, p. 228
Accoster, p. 95
Acéphale, p. 141
Adieu la rue des radiateurs (Nina), p. 96
Allemagne en Automne, L', p. 195
Alicudi, p. 155
Amotmalies, p. 182
Année Lumière, p. 167
Au loin des villages, p. 55
Bab Sebta, p. 56
Behave, p. 62
Berlin 10/90, p. 122
Big Business, p. 145
Brasilia - Chandigarh, p. 167
Can you go quickly to the sun, p. 97
Capitaine, par exemple, p. 98
Cartero Wayuu, El – Le Facteur Wayuu, p. 225
Ce cher mois d'août, p. 57
Chinoise, La, p. 142
Cicatrice intérieure, La, p. 142
Ciel, la terre et la pluie, Le, p. 58
Cinématons de Zanzibar, p. 141
Cités de la plaine, p. 127
City Empires, p. 126
Cleopatra, p. 141
Commune présence, p. 99
Complaints Choir St. Petersburg, p. 161
Confessions of Roee Rosen, The, p. 72
Constelaciòn Bartleby, p. 153
Cosmic Station, p. 166
Crude Oil, p. 226
D'Arusha à Arusha, p. 100, 223
Dans Les Limbes - *In Limbo, p. 158*
Dear doc, p. 121
Den, The, p. 106
Der grosse blaue vogel – *Un grand oiseau gris bleu*, p. 196
Des graines dans le vent, p. 124
Destination Finale, p. 182
Détruisez-vous, p. 141
Deux Fois, p. 141
Die Lausitz 20x90, p. 160
Disappearance of a tribe, p. 171
Emerald (*Morakot*), p. 227
Energy Lithuania, p. 159
Europa 54°-54'-25°19', p. 152
Exiles, The, p. 146
Film porno, p. 141
Flower in the Pocket, p. 183
Fun and Games for Everyone, p. 141
Gegenschuss – Aufbruch der Film – Reverse Shot, the Rebellion of the filmmakers, p. 195
Ghosts of Electricity, p. 125
Girl with X-ray Eyes, The, p. 73
Gli Anni Falk - The Falck Years, p. 160
Grass, A Nation's Battle for Life, p. 184
Guns, p. 119
Head, The, p. 168
Heure du berger, L', p. 102
Her summer, p. 59
Hi Steve. Vidéo-lettres, p. 122
His story, p. 171
Home (Stories), p. 158
Home Movie, p. 141
Honeymoon Killers, p. 149
Hunters since the beginning of time, p. 60
Ici et maintenant, p. 142
Iraqi Short Films, p. 61
Jardim - Garden, p. 156
Jogo de cena, p. 224
Kaimietis - *Countryman*, p. 159
Keidas, p. 185
Khiam 2000-2007, p. 63
La roue : Andrew Hampsten USA, p. 123
La roue : Greg Lemond USA, p. 123
Leasure, p. 162
Last Cowboy , The, p. 147
Legend coming true, p. 171
Lettre à la Prison, p. 222
Life, p. 186
Lit de la Vierge, Le, p. 142
Manteau, Le, p. 124
Maquette, p. 121
Marie pour mémoire, p. 142
Michel le grand frère, p. 187
Milestones, p. 119
Milky Way, p. 164
Minuit moins 10/Minuit moins 5, p. 187
Mirages, p. 170
Must Read After My Death, p. 65
My darling Clementine, p. 146
Noir-écran, p. 103
Nos Lieux Interdits, P. 66
Notre Nazi, P. 120
Nous n'irons pas à Buti, p. 104
Nowa Ksiazka, p. 188
Oblaka - Clouds, p. 156
Once in the XXth Century, p. 168
One more time, p. 142
One Potato, Two Potato, p. 188
Optical Vacuum, p. 67
Pass The Gravy, p. 148
Perspectives Atmosphériques, p. 189
Plan-minutes, p. 123
Pologne, p. 105
Possible lovers, p. 68
Remote, p. 152
Révélateur, Le, p. 142
Révolution n'est qu'un début, continuons, La, p. 142
Revisiting Solaris, p. 166
Rôle of a Lifetime, The, p. 164
Salesman, p. 145
SayKomSa, p. 125
Scandaleuse force du passé, La, p. 162
Sidewalk, p. 69
Sombra de Don Roberto, La, p. 224
Sortie du Port de Marseille en direction des îles du Frioul, p. 190
Suite in amore, alto/basso/sotto, p. 70
Surface, p. 71
Stille vor Bach, Die, p. 54
Tambogrande : Mangos, Muerte, Minería, p. 225
Temps des amoureuses, Le, p. 101
Temps qui reste (études

musicales), Le, p. 64
Tohu-Bohu, p. 190
Tonkin, p. 191
Unas Fotos en la Ciudad de Sylvia, p. 163
Uždarymas - Shutdown, p. 169
Vite, p. 142
Voie d'accès – Via de acesso, p. 107
Vrilles de la Vigne, Les, p. 186
We went to Wonderland, p. 154
X-Country – Being a wedding between us and the Farabundo Marti Liberation Front in President Monroe's Old House, p. 120
Yeux l'un de l'autre, Les, p. 127
Zagreb Répétition, p. 163
Zavis, Knize Pornofollku - Zavis, the Prince of Pornofolk under the influence of Griffith's Intolerance and Tati's Monsieur Hulot's holiday or the foundation and doom of Czechoslavia, p. 165
Zoo, p. 191

Films également disponibles à la vidéothèque
Additional films available at the video library

7, 91 L'heure Costume
Compris, p. 246
Agridulce, p. 246
Allerleirauh, p. 246
Asylum, p. 247
A Terra Antes Do Ceu, p. 247
Base 112, p. 247
Between Heaven and Earth, p. 247
Bezvucni Pad Gravitacije (The Soundless Fall Of Gravitation), p. 247
Boulevard France Afrique, p. 248
Chez Moi ou Ailleurs, p. 248
Chine, p. 248
D'Assez courtes unités de temps, p. 248
De là-bas et d'ici, p. 249
Demain n'est pas trop tard, p. 249
Dialogo sobre una imagen (Dialogue about an image), El Ultimo viaje con los hermanos, p. 249
Fensu (Fence), p. 249
Firefly, p. 250
Gainde Guedj (Lion de mer), p. 250
Génocidé, p. 250
Ghosts and Gravel Roads, p. 250
Guy Gilles et le temps désaccordé, p. 250
Het Moreas, p. 251
Iddu, l'atelier de Jean-Michel Fauquet, p. 251
Il Teatro e il Professore, p. 251
Jeunes, Militants et Sarkozystes, p. 251
Khuthni ila Ardi (Take me Home), p. 251
L'Appartement, p. 252
La Vie Ailleurs, p. 252
Le bon français mal parlé, p. 252
Lo que tu dices que soy (What you say I am), p. 252
Maggie in Wonderland, p. 252
Memory Exchange, p. 253
Moving On (Take 22), p. 253
Nisipuri (Sands), p. 253
« Nous ouvrières de la Sogantal... », p. 253
Pometnja, Zivot I Umetnost (Confusion, Life and Art), p. 254
Poulia Sto Valto (Birds in the Mire), p. 254
Probabilities (I don't know When), p. 254
Salle 406, p. 254
Silvia, p. 254
The Briefing Center, p. 255
The Ryozanpaku, p. 255
Un secret bien gardé, p. 255
Un soir les Albertine..., p. 255
Un trou de mémoire, p. 256
Via Carera, p. 256
Yksin, Yhdessa (Alone, Together), p. 256
Yo-Yo, p. 256

Index des réalisateurs / Index filmakers

Achtem Jeff, p. 158
Ahn Sun-Hee, p. 59
Alpert Jon, p. 147
Andrizzi Mauro, p. 61
Auder Michel, p. 141
Bard Serge, p. 141, 142
Bas Frédéric, p. 256
Bauer Thomas, p. 98
Beltrame Louidgi, p. 167
Bénitah Rachel, p. 191
Bergsmark Ester Martin, p. 252
Bernhard Sallmann, p. 160
Bernstein Catherine, p. 247
Bing Wang, p. 226
Botelho João, p. 247
Boyd Stephanie, p. 225
Brand Martin, p. 152
Bré Pierre-Richard, p. 141
Brustellin A., p. 195
Bullot Erik, p. 190
Buvat Arlette, p. 246
Cabellos Ernesto, p. 225
Carlos Franklin, p. 252
Casas Carlos, p. 60
Castelli Giusi, p. 160
Clémenti Pierre, p. 142
Closs H.P., p. 195
Collectif Othon, p. 251
Colomer Henry, p. 251
Cooper Merian.C, p. 184
Coulbois Jean-Claude, p. 255
Courant Gérard, p. 141, 155, 190
Coutinho Eduardo, p. 224
Creton Pierre, p. 102, 186
Dacheux Michaël, p. 99
Daiken Leslie, p. 188
Dalfin Catherine, p. 94
Darwazah Mais, p. 251
De Boer Manon, p. 64
Del Paso Joaquín, p. 152, 159
Delaporte Caroline, p. 249
Della Negra Alain, p. 105
Derousseau Olivier, p. 106
Deval Patrick, 141
Dews Morgan, p. 65
Dimitriou Alida, 254
Dommerc Arnaud, p. 104
Doose Hanna, p. 247
Duque Andrès, p. 163
Durez Anne, p. 167
Dury Olivier, p. 170
Dwoskin Stephen, p. 122, 127
Engströme Hakan, p. 224
Fassbinder R.W., p. 195
Fernandez Philippe, p. 189
Ferraro Fabrizio, p. 70
Fliegauf Benedek, p. 164
Florey Fred, p. 182
Fluckiger Cédric, p. 248
Fohr Andreas, p. 253
Fonseca Alejandra, p. 225
Ford John, p. 146
Fortier Gauthier Alexis, p. 158
Fujiwara Toshi, p. 249
Ga Ellie, p. 254, 256
García del Pino Virginia, p. 252
Gargot Christophe, p. 100, 223
Garrel Philippe, p. 142
Gatti Francesco, p. 160
Ghazel, p. 158
Godard Jean-Luc, p. 142
Gomes Miguel, p. 57
Grof Annika, p. 256
Guerin Jose Luis, p. 163
Guiol Fred, p. 148
Guo Xiaolu, p. 154
Haanstra Bert, p. 191
Hadjithomas Joana, p. 63
Hanlo Barbara, p. 251
Hirasaka Mario, p. 255
Horne James.W, p. 145
Houbin Pascale, p. 247
Imbert Henri-François, p. 101
Inciuraite Kristina, p. 162, 169
Joreige Khalil, p. 63
Kalleinen Tellervo, p. 161
Kastle Leonard, p. 149
Keller Julia, p. 246
Kels Karl, p. 69
Kiani Falavarjani Mahmoud, p. 186
Kilani Leila, p. 66
Kinoshita Kaori, p. 106
Kluge A., p. 105
Kochta-Kalleinen Oliver, p. 161
Kowalski Dariusz, p. 67
Kramer Keja Ho, p. 127
Kramer Robert, p. 111
Lauterjung Fabrice, p. 163
Lazarus Julia, p. 255
Legay Eric, p. 248
Lehtinen PV, p. 185
Léon Vladimir, p. 96
Lépingle Gaël, p. 250
Lobo Frederico, p. 56
MacKenzie Kent, p. 146
Mainçon Frédéric, p. 254
Mainka-Jellinghaus B., p. 195
Malphettes Pierre, p. 250
Mansoux Nathalie, p. 107
Martin Raya, p. 68, 228
Massenet Sabine, p. 187
Maysles Albert, p. 145
Maysles David, p. 145
Mbeuk-Mi Troupe, p. 250
McCarey Leo, p. 145, 148
Mitcu Claudio, p. 253
Mosset Olivier, p. 141
Narkevicius Deimantas, p. 152, 159, 164, 166, 168, 171
Nicot Boris, p. 248
Noureddine Waël, p. 94
Oreskovic Sasa, p. 247
Pardo Frédéric, p. 141
Pellet Eric, p. 103
Pelletier Margo, p. 254
Perrier Mireille, p. 167
Pigelet Johanne, p. 252
Pinatel Eric, p. 187
Pinho Pedro, p. 56
Pisanelli Paolo, p. 251
Pommereulle Daniel, p. 142
Portabella Pere, p. 54
Prado Patrick, p. 255
Ramos Maria, p. 62
Raynal Jackie, p. 241
Reitz E., p. 195
Reymond Dania, p. 248
Rodrigues dos Santos João Vladimiro, p. 156
Rollo Mike, p. 250
Rosen Roee, p. 72
Rupé K., p. 195
Rybczynski Zbigniew, p. 188
Schamoni Thomas, p. 196
Schlöndorff V., p. 195
Schoedsack Ernest.B, p. 184
Scialom Marc, p. 222

Schubert P., p. 195
Seng Tat Liew, p. 183
Sinkel B., p. 195
Slovakova Andrea, p. 156
Smith Gregg, p. 253
Spoerer Juan Diego, p. 224
Starosta Martyna, p. 249
Straub Laurens, p. 195
Terrail Angela, p. 248
Tilhou Nadejda, p. 253
Timm Bettina, p. 166
Tomic Stasha, p. 254
Torres Leiva José Luis, p. 58
Tremmel Viktoria, p. 246
Vachek Karel, p. 165
Valentin Stéphane, p. 250
Van Cutsem Philippe, p. 249
Warnell Phillip, p. 73
Weerasethakul Apichatpong, p. 227
Weihrich Christoph, p. 256
Wessely Dominik, p. 195
Widmann Philip, p. 182
Zaman Fanny, p. 71
Zuchuat Olivier, p. 55
Zulian Claudio, p. 157
Zuluaga Valencia Maria, p. 249
Zwerin Charlotte, p. 145

Contacts

Abbout Productions
Khalil Joreige
Rue Zahret el Ihsan
Ashrafieh, Beyrouth
Lebanon
T: +9611330289
khalil@abboutproductions.com

Academy of Media Arts
Julia Keller
Peter-Welter-Platz 2
50676 Cologne
Germany
T: +49/221/20189330
dilger@gmx.de
www.khm.de

ACTEON, S.C.C.L.
Laia Zanon
C/ Muntaner, 178, 5-1
08036 Barcelona
Spain
T: +34 934 399 007
Cel: +34 697 678 275
laia@acteon.es
www.acteon.es

ADN Factory
Nicolas Duroux
19 r Turgot
75009 Paris
France
T: +33(0)1 48 78 00 85
nicolas@adnfactory.com
www.adnfactory.fr

Sun-Hee Ahn
103 geunyoung BD, 672-1,
Inchang-dong ,Guri-si,
Gyeonggi-do
Korea
T: +82 11 90 86 22 26
summer-sky3@hanmail.net

Alberta Álvarez
Rua Luis Casais, 41 1°D
36980 O Grove
Spain
T: +34 (0)986731169
Cel: +34 (0)659912222
tita.alvarez@gmail.com

Dimitriou Alida
Taxiarhon 51
17455 Athens
Greece
T: 302109810549
Cel: 33688255612
alida.sotiris@gmail.com

Altamareafilm
Castagna Mario
Via Cesare de Sesto, 15
20123 Milano
Italie
T: 390289422024
mario.castagna@altamareafilm.it
www.altamareafilm.it

Alter Ego Production
Simon Leclère
24, rue de Limare
45000 Orléans
France
T: +33(0)2 38 62 56 64
info@alterego-prod.com
www.alterego-prod.com

AMIP
Xavier Carniaux
France
amip@amip-multimedia.fr
www.amip-multimedia.fr

Andolfi
Franck Ciochetti
62 rue Notre Dame de Nazareth
75003 Paris
France
T: +33 (0)954620203
Cel: +33(0)662589230
franck@andolfi.fr

Asociace Ceskych Filmovych
Gogolova Martina
Nám. Míru 860
686 01 Uherske Hradiste
Czech Republic
T: +420724337975
martina.gogolova@acfk.cz
www.acfk.cz

Association Milestones
Keja Kramer
14 rue Michek Chasles
75012 Paris
Cel: +33 (0)6 22 91 69 68
flamchen@hotmail.com

Atelier Varan
Tomic Stasha
Bulevar Kralja Aleksandra 79
11000 Belgrade
Yougoslavia
T: +381112884831
Cel: +381 64 18 34 669
stashatomic@gmail.com
www.varan.org.yu

ATOPIC
Christophe Gougeon
16, rue Bleue
75009 Paris
France
T: +33(0)1 44 83 97 85
Cel: +33(0)6 64 86 04 51
atopic@wanadoo.fr

Auguste Orts
Marie Logie
Rue A.Ortsstraat 20-28
1000 Bruxelles
Belgium
T: 3225500 369
marie@augusteorts.be
www.augusteorts.be

Frédéric Bas
19, rue Beaurepaire
75010 Paris
France
T: +33(0)1 77 10 55 04
Cel: +33(0)6 63 79 74 65
fred.bas@noos.fr

Bathysphere Productions
Nicolas Anthomé
11 rue Manin
75019 Paris
France
T: +33(0)1 40 21 37 02
Cel: +33(0)6 61 89 86 38
batprod@gmail.com

Bayerischer Rundfunk,
Rundfunkplatz 1
80335 Munich
Germany
www.br-online.de

Louidgi Beltrame
25 rue du ruisseau
75018 Paris
France
T: +33(0)934423606
Cel: +33(0)609264832
louidgibel@hotmail.com

BIG SUR
Pisanelli Paolo
Via G. A. Coppola,3
73100 Lecce
Italy
T: +39 0832 346903
Cel: +39 329 8035833
bigsur@bigsur.it
www.ilteatroeil professore.it;
www.bigsur.it

Bordufilms
8 bis rue coutance
1201 Genève
Switzerland
fred@bordufilms.ch

BFI
Andrew Youdell
21 Stephen Street
London W1T 1LN
United Kingdom
andrew.youdell@bfi.org.uk
www.bfi.org.uk

Erik Bullot
2bis, rue de l'Ermitage
75020 PARIS
France
T: +33 (0)144620387
erikbullot@hotmail.com

C.I. VIDEOBASE S.A.
Restrepo Jorge Ignacio
Cr 48 # 12S-148 Edificio Crucero
Del Sur Torre 2 P 5
Medellin
Colombia
T: +57 (4) 3111190
Cel: 3006154893
jrestrepo@videobase.net
www.videobase.net

Capricci Films
27, rue Adolphe Moitié
44000 Nantes
France
T: + 33 (0)6 98 18 74 34
contact@capricci.fr

CDP
Catherine Dussart
25, rue Gambetta
92100 Boulogne Billancourt
France
T: +33(0)1 46 05 00 22
cdpdussart@aol.com

Chateau Rouge Production
Sébastien De Fonséca
10 bis rue Bisson
75020 Paris
France
T: +33(0)142230610
production@chateau-rouge.info

Chaya films
Serge Catoire
56 Bd de Chanzy
93100 Montreuil
France
T: +33(0)1 43 62 71 99
Cel: +33(0)6 07 03 41 21
chayafilms@hotmail.com

Cie Non de Nom
Alain Tabakian
58 rue de la Folie-Méricourt
75011 Paris
France
nondenom@club-internet.fr
www.houbin-nondenom.com

Cinedoc Formation
Christian Lelong
18, Ch. de la prairie
74000 Annecy
France
T: +33(0)4 50 452 390
Cel: +33(0)684509995
ch_lelong@cinedoc.fr
www.cinedoc.fr

Collectif Othon
10 rue Louis Blanc
44200 Nantes
France
Cel: +33 (0)674333554
xesno@free.fr

Corporacion Manigua Tantan
Arredondo Uribe Juan Guillermo
CR. 82 A No 32 EE – 37 Apt. 502
Medellin
Colombia
T: (57) (4) 4123290
Cel: 3117626260
corporacionmaniguatantan@gmail.com

Da Huang Pictures Sdn Bhd
Tok Suh Ying Nikki
118A Jalan Sultan Abdul Samad
off Jalan Sultan Tun Sambanthan
50470 Kuala Lumpur
Malaysia
T: +33(0)3 22739496
nikki@dahuangpictures.com
www.dahuangpictures.com

Joaquín Del Paso & Martyna Starosta
Eisenbahnstr. 15
10997 Berlin
Germany
T: +49-30-61675360
martynastarosta@yahoo.de

Dews Morgan
United States of America
morgandews@gmail.com
www.mustreadaftermydeath.com

Contacts

DFFB
Hanna Doose
Fraenkelufer 26
10999 Berlin
Germany
hanna.bubbel@gmx.de

Doc & Co
Cristina Moya
13 rue Portefoin
75003 Paris
France
T: +33(0)1 42 77 56 87
doc@doc-co.com
www.doc-co.com

Documentary & Experimental Film Center(DEFC)
Naderi Shirin
No.17, Ghandi Sq, Shariati ave
15569 Tehran
Iran
T: +98-21-88511326
naderi@defc.ir

Downtown Community Television Center (DCTV)
Krajewski Dorothy
87 Lafayette St
NY 10013 New York
United States of America
festivals@dctvny.org

Anne Durez
252 rue des Pyrénées
75020 Paris
France
T: +33(0)9 63 29 71 34
Cel: +33(0)6 82 07 96 76
anne.durez@wanadoo.fr

EACC (Espai d'Art Contemporani de Castelló),
de Nieves Juan
Spain
T: +34 964 72 3540
jdenieves@yahoo.es
www.eacc.es

FAMU
Kalandrova Pavlina
Smetanovo Nabrezi 2,
11665 Prague
Czech Republic
T: 420221197 211
pavlina@duracfilm.cz
www.famu.cz

Film flamme
Gaëlle Vu Binh Giang
1 rue Massabo
13002 Marseille
France
T: +33 4 91 91 58 23
polygone.etoile@wanadoo.fr

FilmHighSchool Munich
Janker Tina
Frankenthalerstr. 23
81539 München
Germany
T: +49-89-68957 448
festival4@hff-muc.de
www.hff-muc.de

Fin Avril
Emmanuel Deswarte
14 rue Deguerry
75011 Paris
France
T: +33(0)1 48 05 29 99
emmanuel@finavril.com
www.finavril.com

Finnish Film Foundation
Liinamaa Niko
Kanavakatu 12
FI-00160 Helsinki
Finland
T: +358962203019
niko.liinamaa@ses.fi

First Run / Icarus Films
Miller Jonathan
32 Court Street, 21. st. Floor,
Brooklyn
NY 11201 New York
United States of America
mailroom@frif.com
www.frif.com

Andreas Fohr
41 rue des Panoyaux
75020 Paris
France
T: +33 9 51 73 98 92
Cel: +33 6 80 08 11 16
andreas.fohr@free.fr

Frame Zero
Girones Cristina
C/Pau Claris 97 2on 2a
8009 Barcelona
Spain
framezero@mento.es
www.framezero.es

FUTURIKON
Philippe Delarue
12 rue de Turenne
75004 Paris
France
standard@futurikon.org

Ellie Ga
316 South 4th street
11211 Brooklyn, New York
United States of America
ellie_ga@yahoo.com

Gaumont
Gaumont S.A 30 av Charles de Gaulle
92200 Neuilly-sur-seine
France
T: +33(0)1 46 43 20 00
stg2via@gaumont.fr /
ocolbeau@gaumont.fr
www.gaumont.fr

German Film and Tv Academy Berlin DFFB
Wolff Jana
Potsdamer Strasse 2
10785 Berlin
Germany
T: +49 30 257 59 152
wolff@dffb.de
www.dffb.de

Greyscale Films
Akkad Abdelsalam
P.O Box 17074 Amman
11195 Jordan
T: 96264615 455
info@greyscalefilms.com

Gruppo Amatoriale
Ferraro Fabrizio
via G. Guinizelli, 96 (pal. 3/3)
00152 Rome
Italy
T: +39 06 58231229
Cel: +39 340 2950515
info@gruppoamatoriale.org
www.gruppoamatoriale.org

Harvard Film Study Center and Media Anthropology Lab
PV Sniadecki
United States of America
jpsniad@fas.harvard.edu

Heure Exquise
Thierry Destriez
Fort de Mons avenue de Normandie
BP113 - 59370 Mons en Baroeul
France
T: +33(0)320432432
contact@exquise.org
www.exquise.org

HfbK Hamburg
Roscher Gerd
Hochschule für bildende künstle Hamburg Lerchenfeld 2
22081 Hamburg
Germany
T: +49 40 42 89 89-0
www.hfbk-hamburg.de

HFF "Konrad Wolf"
Bernhard Sallmann
Marlene- Allee 11Dietrich
14 482 Potsdam-Babelsberg
Germany
T: 0331 62 02-0
distribution@hff-potsdam.de
www.hff-potsdam.de

Mario Hirasaka
Orleans Str.37
81667 Munich
Germany
T: 8948953286
Cel: 17623817939
m.hirasaka@gmx.de

Hochschule für Fernsehen und Film München
Janker Tina
Frankenthalerstrasse 23
81539 München
Germany
T: +49 89 689 57 448
festivals.vertrieb@hff-muc.de
www.hff-muc.de

Luisa Homem
Praça da Figueira nº7, 4ºdto.
Lisbon
1200 Lisbon Lisbon
Portugal
Cel: +351962558052
luisa.homem@gmail.com

HUCKLEBERRY FILMS
Cédric Venail
15, rue de Savoie
75006 Paris
France
T: +33(0)6 22 31 51 98
Cel: +33(0)6 22 31 51 98
huckleberryfilms@orange.fr

Hungaricom
Kálomista Gábor
Mesterhazi u.10
1116 Budapest
Hungary
T: 3613651 750
info@hungaricom.hu

Impakt Works Utrecht
Dunnewind Arjon
Netherlands(the)
info@impakt.nl

INA
Gérald Collas
4, avenue de l'Europe
94366 Bry sur Marne
France
T: +33(0)1 49 83 25 99
Cel: +33(0)6 67 83 47 11
gcollas@ina.fr

Kristina Inciuraite
Naujininku 23-29
LT-02109 Vilnius
Lithuania
kristina.inciuraite@gmail.com

Institut national de l'image et du son
Alexis Fortier Gauthier
301 bv De Maisonneuve Est
H2X. 1K1 Montréal (Quebec)
Canada
T: (514) 285-1840
festival@inis.qc.ca
www.inis.qc.ca

Elise Jalladeau
10 bis rue Bisson
75020 Paris
France
T: +33 (0)1 43 58 09 05
Cel: +33 (0)6 09 89 34 36
ejalladeau@charivari.fr

Jirafa Films
Bruno Bettati
Perez Rosales 787. Of. "A".
Valdivia
Chile
T: 56-63-213556
bruno@jirafa.cl
www.jirafa.cl

Tellervo Kalleinen & Oliver,Kochta Kalleinen
Vartiosaari
00840 Helsinki
Finland
T: +358 44 520 36 99
tellervo@ykon.org
www.ykon.org/kochta-kalleinen

Contacts

Karl Kels
Hohenzollerndamm 193
10717 Berlin
Germany
T: 030-86208624
Cel: 0171-1959407
karlkels@yahoo.de

Leila Kilani
47, rue du Rochefoucauld
75009 Paris
France
Cel: +33(0)6 62 37 33 94
kilanileila@wanadoo.fr

Kinowelt Filmproduktion GmbH
Koelmel Rainer
Siegesstr. 15
80802 Munich
Germany
filmverlag@kinowelt.de

Labo d'Images
Francine Cadet
41 rue Jobin
13003 Marseille
France
T: +33(0)4 95 04 95 43
labodimages@free.fr
labodimages.free.fr

L'asyndète
Boris Nicot
24 rue de la Palud
13001 Marseille
France
T: +33 (0)871023189
Cel: +33(0)680473260
lasyndete@gmail.com

Fabrice Lauterjung
3, allée du Petit Content
69680 Chassieu
France
Cel: +33 (0)675789331
fabtchang@hotmail.com

Julia Lazarus
Kochhannstr. 4
10249 Berlin
Germany
mail@julialazarus.com

Le Fresnoy studio national des arts contemporains
22 rue du Fresnoy
59200 Tourcoing
France
T: +33(0)320283800
ntreblik@lefresnoy.net
www.lefresnoy.net

Les Films d'Ici
Richard Copans
62 bd Davout
75020 Paris
France
T: +33(0)1 44 52 23 23
richard.copans@lesfilmsdici.fr
www.lesfilmsdici.fr

Les Productions de l'Œil Sauvage
Frédéric / Bernard Feraud / Bloch
3, rue Albert Guilpin
94250 Gentilly
France
T: +33 (0)1 45 46 64 13
wild-eye@wanadoo.fr

Lowave
Silke Schmickl
14, Rue Taylor
75010 Paris
France
info@lowave.com
www.lowave.com

LunaFilm
25 bis rue de Lausanne
1201 Genève
Switzerland
T: 0041 22 7316901
luna@lunafilm.ch
www.lunafilm.ch

Nathalie Mansoux
Beco Do Maldona Do n°7, 1º Esq.
1100-328 Lisbonne
Portugal
nathalie.mansoux@gmail.com

Máster en Documental Creativo
Cerdán Josetxo
Universidad Autónoma de Barcelona, Edificio I.
Campus de Bellaterra
08193 Barcelona
Spain
T: (34) 93 581 3585
Cel: +34 692 462 897
m.documental.creativo@uab.es
http://www.documentalcreativo.edu.es

Maysles Films
343 Lenox Avenue
NY 10027 New York
United States of America
T: (212) 582 6050
info@mayslesfilms.com
www.mayslesfilms.com

Micromega
Matteo Minetto
8 rue du Bac
75007 Paris
France
T: +33 1 56 24 35 00
micromega@micromega.cc
http://www.micromega.cc

Milestonefilms
P.O Box 128 Harrington Park
New Jersey
United States of America
T: 18006031 104
info@milestonefilms.com
www.milestonesfilm.com

Mirage Illimité
Dominique Belloir
31 rue Linné
75005 Paris
France
T: +33(0)1 45 35 70 27
Cel: +33(0)6 08 02 45 52
dominique.belloir@mirageillimite.com
http://www.mirageillimite.com/menu.htm

MirFilms
Simon Soutter
38 rue de la Navigation
1201 Genève
Switzerland
T: 022 731 68 10
mirfilms@bluewin.ch

MONO FILMS S.A
Andrizzi Mauro
Jean Jaures 1170 1"6"
C1425ESB Buenos Aires
Argentina
T: +541149618082
Cel: +5491156442358
mauroandrizzi@hotmail.com

Moviala Films
Jean-Raymond Garcia
53 bis avenue de Grammont
37000 Tours
France
T: +33(0)247747354
Cel: +33(0)673381085
moviala.films@orange.fr

N˜PO/RNW Sales
Aad Van Ierland
PO. Box 222
1200 Jg Hilversum
T: 31356724238
aad.van.ierland@omroep.nl
www.rntv.nl

Deimantas Narkevicius
Karmelitu 4-10
Lt-01129 Vilnius
Lithuania
deimantas.nr@centras.lt

Ostinato Production
28, rue Bouvier
75011 Paris
France
T: +33 (0) 148010 010
ostinato@ostinatoproduction.com
www.ostinatoproduction.free.fr

Paris Brest Productions
Olivier Bourbeillon
24 quai de la Douane
29200 Brest
France
T: +33(0)2 98 46 48 97
Cel: +33(0)6 87 03 50 56
paris-brest.fest@wanadoo.fr
http://parisbrestprod.free.fr

Payam Films
Babak Payami
babak@payamfilms.com

Pelle Film
Alexander Riedel
Baaderstr. 45
80649 München
Germany
T: +49-89-2802210
riedel@pelle-film.de

Eric Pellet
180 rue Marcel Mérieux
69007 Lyon
France
T: +33(0)4 78 72 17 66
Cel: +33(0)6 03 64 73 02
ericpellet@free.fr /
pellet.eric@gmail.com

Mireille Perrier
395, rue des Pyrénées
75020 Paris
France
T: +33 (0)950197640
Cel: +33 (0)680876438
mireilleperrier@free.fr

PERSPECTIVE FILMS
Ciompi Philippe
United Kingdom
phciompi@btopenworld.com

Piget
Stéphane Valentin
8 rue Guy de Maupassant
31200 Toulouse
France
T: +33(0)6 27 17 00 70
stephaneva@wanadoo.fr

Dania Reymond
31 rue d'Hautpoul
75019 Paris
France
T: +33(0)6-32-33-27-34
dania289@hotmail.com

João Vladimiro Rodrigues dos Santos
R. Pêro Vaz de Caminha nº 68 5º esq
4400 V. N. Gaia
Portugal
T: +35 1 93 849 34 49
mirovitch@yahoo.com

Mike Rollo
4834 rue Wellington
H4G 1X4 Verdun, QC
Canada
T: 514-509-4369
mahrollo@yahoo.ca

Rommel Film
Rommel Peter
Fidicinstrasse, 40
10965 Berlin
Germany
T: +49 30 6937078

Contacts

Roee Rosen
POB 326
60910 Bnai Zion
Israel
T: 97297439947
Cel: 542226853
agrosen@netvision.net.il

RTSI
Federico Jolli
Italy
Federico.Jolli@rtsi.ch
rtsi.ch

Screen Academy Scotland
Napier University 2a Merchiston Avenue
EH10 4NU Edimburg
Scotland
T: 41314552 572
info@screenacademy scotland.ac.uk
www.screenacademy scotland.ac.uk

SHELLAC
Thomas Ordonneau
40 rue de Paradis
75010 Paris
France
T: +33(0)1 42 55 07 84
Cel:+33 (0)6 76 41 21 72
toma@shellac-altern.org
www.shellac-altern.org

SHELLAC Sud
1 rue François Massabo
13002 Marseille
France
T: +33(0)4 91 90 10 81
production@shellac-altern.org

Silverosa Film
Byvald Anna
Tredje Langgatan 21//
413 28 Gotebörg
Sweden
anna@silverosafilm.se
www.silverosefilm.se

Sixpackfilm
Schwärzler Dietmar
Neubaugasse 45/13 P.O Box 197
A-1071 Vienne
Austria
T: +43 1526 09 90-0
office@sixpackfilm.com
www.sixpackfilm.com

Socco Chico
Leila Kilani
Imm 1; App 4 Résidence du Mail
Central Hay Riad - chez capital expertise SARL
Rabat
Morocco

Stellaire Productions
Eric Mahé
17 rue Henri Monnier
75017 Paris
France
Cel: +33(0)6 80 08 64 47
stellaireproductions@yahoo.fr

Studio Hamburg Distribution
Pridat Ines
Jenfelder Allee 80
22039 Hamburg
Germany
T: +49 40 6688 5355
distribution@studio-hamburg.de
www.studio-hamburg.de

Swedish Film Institute, Festival distr.
Yamashita Rüster Sara
Box 27126,
SE 102 52 Stockholm
Sweden
Cel: 4686651 100
saru@sfi.se
www.sfi.se

Tarmak Films
Gérald Leroux
14 bis rue Barbeux
14000 Caen
France
T: +33 (0)231475532
Cel: +33 (0)662607361
tarmak.prod@wanadoo.fr
http://www.tarmak-films.com/

The Arts Council, England
United Kingdom
c/o info@phillipwarnell.com
http://www.artscouncil.org.uk/

Thin Edge Films
Thomas Lisa
405 Route 385
12414 Catskill, NY
United States of America
T: 00 1 518 943-4871
Cel: 00 1 917 757-8075
thinedgefilms@gmail.com
www.thinedgefilms.com

Trippas Producciones
Vittorio Farfan
trippas@gmail.com
www.trippas.cl

TRIVIAL
Pablo Ratto
Argentina
pablo@trivialmedia.com.ar
www.trivialmedia.com.ar

Troupe Mbeuk-Mi
Spain
vtubiana@hotmail.com

UMedia
Clément Duboin
14 rue du 18 Août
93100 Montreuil
France
T: +33 1 48 70 73 18
Cel: +33 6 75 49 88 72
clement@umedia.fr

University of Art and Design Helsinki, School of Motion Picture, Television and Production Design
Janina Kokkonen
janina.kokkonen@taik.fi

Philippe Van Cutsem
58, rue de la Croix
1050 Bruxelles
Belgium
T: +32 2 503 28 96
phvancutsem@yahoo.fr

VIDEOGRAPHE Distribution
Bernard Claret
6560 av de Esplanade
H2R 2A3 Montréal
Canada
T: 514-866-4720
info@videographe.qc.ca

Vladimir Leon
41 rue St Merri
75004 Paris
France
T: +33(0)1 42 74 05 97
vladimirleon@orange.fr

Wearebasca
Claudiu Mitcu
Str Regina Elisabet A, Nr 71, Et 3,
Ap 8A Sector 5
050016 bucuresti
Romania
claudiu.mitcu@wearebasca.ro

Works Cited
Philip Widman
Germany
philip.widmann@gmail.com

Yasuoka Films, LTD
Yasuoka Takaharu
1-33—31 #312 Gotokuji,
Setagaya-Ku
154-0021 Tokyo
Japan
T: +81 (0)3 5799 9217
Cel: +81 (0)90 8598 3368
yasuokafilms@yahoo.co.jp

Zadig Production
Bruno Nahon
70 rue Amelot
75011 Paris
France
T: +33 (0)1 58 30 68 69
eugenie.michel@zadigproductions.com

Fanny Zaman
2000 Antwerp
Belgium
T: 31486696120
fanny.zaman@hisk.edu

Zbig Vision LTD
Rybczynski Zbigniew
7844 Lilac Lane Simi Valley
93 063
USA
service@zbigvision.com
www.zbigvision.com

Notes