



vive la peinture ... vive la sculpture ... vive le dessin !!

*moins de
trente ans !!*

THIBAUT BOUEDJORO
BRUNO GADENNE
MATTHIAS GARCIA
VINCENT LAVAL
MATHILDE LESTIBOUDOIS
HERVÉ PRIOU
SOLÈNE RIGOU

→ jusqu'au 1er août 2020



galerie du jour agnès b.
Place Jean-Michel Basquiat, Paris 13e
du mardi au samedi, 11h-19h
la-fab.com



FID

**31^e Festival
International
de Cinéma
Marseille**

22 — 26 juillet 2020

Sommaire / Contents

4 **Partenaires / Partners & sponsors**

6 **Éditoriaux / Editorials**

15 **Prix / Awards**

18 **Jurys / Juries**

20 **Jury de la Compétition Internationale / International Competition jury**

26 **Jury de la Compétition Française / French Competition jury**

32 **Jury du Prix Premier et du Cnap / First film and National Centre of Visual Arts Jury**

36 **Jury Compétition Flash / Flash Competition Jury**

40 **Sélection Officielle / Official Selection**

42 **Éditorial / Editorial**

44 **Films d'ouverture / Opening Films**

46 **Compétition Internationale / International Competition**

82 **Compétition Française / French Competition**

110 **Compétition Premier Film & Cnap / First Film & Cnap Competition**

136 **Compétition Flash / Flash Competition**

158 **Film de clôture / Closing film**

160 **Hommages / Tributes**

162 **Angela Schanelec**

186 **Hommage à Michel Piccoli**

190 **Autres Joyaux**

232 **Séances spéciales / Special screenings**

241 **FIDMarseille +**

245 **FIDLab**

248 **Équipe, remerciements, index /
Index team, acknowledgments, indexes**

250 **Conseil d'administration et équipe FIDMarseille**
FIDMarseille management committee and staffs

251 **Remerciements**
Thanks to

252 **Index des films**
Films index

254 **Index des réalisateurs**
Directors index

256 **Contacts copies**
Screening copy contacts

Partenaires / Partners & sponsors

Partenaires Officiels

Région Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur
Ville de Marseille
Département des Bouches-du-Rhône
Centre National du Cinéma et de l'Image Animée
Ministère de la Culture et de la Communication
Procirep
Société Civile des Auteurs Multimédia (Scam)
Métropole Aix-Marseille Provence

Partenaires Associés

Accor
Air France
Agnès b
Arte
Cinema La Baleine
Cinéma Les Variétés
Centre national des arts plastiques (Cnap)
Commune image
Doc Alliance
Eave
Ecam
Eurimages
Festival Far
Festivalscope
Fnac
Fondation Camargo
Fotokino
Institut Français

Kino Visions Festival
Kodak
Lieux Fictifs
Mactari
Mairie des 1^{er} et 7^e Arrondissements
Manifesta
Micro Climat Studios
Montevideo Marseille
Mubi
Office du Tourisme Marseille
Olympic Location
Prix Alice Guy
Société Civile des Éditeurs de Langue Française (SCELF)
Silverway Paris
Sublimage
Vidéodrome 2
Vidéo De Poche
Yesgolive

Partenaires Média

France Culture
Télérama
Positif
France 3 Provence-Alpes-Côte d'Azur
Radio Grenouille
France Bleu Provence

Ambassades et Centres Culturels

Ambassade de Suède en France
Centre Culturel Portugais à Paris
Centre Culturel Canadien
Centre Wallonie-Bruxelles International
Centre Wallonie-Bruxelles de Paris
Consulat General d'Allemagne à Marseille
Forum Culturel Autrichien
Film Center Serbia
Flanders Image
German Films
Goethe-Institut de Marseille
Institut Ramon Llull
Institut Suédois à Paris
Wallonie-Bruxelles Images

Yves Robert

Président du Conseil d'Administration
Chairman of the Board of Directors

Le FID 2020, c'est d'abord la décision forte d'un festival « en vrai » ; un grand écran, des salles, des spectateurs, des rencontres, des échanges, et le plaisir de se retrouver... à un moment où les conditions sanitaires que nous connaissions invitaient au repli et à l'isolement. Et s'« il y a toujours les autres en soi » (JLG), les sentir autour de soi et les retrouver dans l'expérience commune du cinéma ne peut être que bienvenu.

L'équipe du FID aura fait preuve d'une belle cohésion et d'une exceptionnelle réactivité rendant possible le déroulement de la présente édition.

Le Conseil d'Administration et moi-même sommes reconnaissants à Jean-Pierre Rehm et à son équipe d'avoir forcé le destin, « convaincus qu'un film est un organisme vivant, aussi fragile que puissant » (JPR) et que l'expérience de la projection en salle est irremplaçable.

Pour certains d'entre nous, il s'agira d'un premier retour « en salles » nous permettant de découvrir tout l'éclat de cette programmation éclectique et audacieuse ; résultat d'une sélection composée à partir de 2386 films dont 887 premiers films en provenance de 130 pays... C'est dire la dimension internationale, prospective et puissante du FID. Forme exceptionnellement resserrée dans le temps pour ceux qui sont « coutumiers » de notre rendez-vous annuel, mais permettant de découvrir 45 premières mondiales, de rencontrer le travail de plus de 150 cinéastes, artistes, producteurs, comédiens, écrivains, techniciens du cinéma dont les œuvres sont données à voir et prétexte à dialogues et discussions sous le soleil méditerranéen.

L'Europe s'ouvre à nouveau, ceux des réalisatrices et des réalisateurs européens qui le pourront seront bien présents, accompagnant leurs films à la rencontre de spectateurs toujours plus nombreux au fil des éditions.

Mais l'Europe est déjà là, à travers le très actif réseau « Doc Alliance » dont le FID est membre, qui permet entre autres, à ceux qui ne pourraient se déplacer, de voir ou revoir une sélection de films issus des éditions antérieures des différents festivals partenaires. Travail d'accompagnement, travail de mémoire dont on sait qu'il est plus que nécessaire en ces temps prompts à la réécriture de l'histoire, à l'effacement d'un évènement par un autre, à l'heure du repliement et des cloisonnements.

Le FID Marseille, c'est aussi une forte implication locale et régionale avec des rendez-vous réguliers tout au long de l'année pour découvrir ou revoir des films sélectionnés, primés lors d'éditions passées, synonyme d'engagement au quotidien et d'inscription dans la cité.

Merci à tous ceux qui rendent possible cette 31^e édition, et plus précisément à nos partenaires publics, La Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, la Ville de Marseille, le Département des Bouches du Rhône, la Métropole Aix-Marseille-Provence, l'État - Ministère de la Culture et le Centre national du Cinéma.

Excellent Festival à toutes et à tous.

FID 2020 is first of all the major decision to plan a festival "for real", with a big screen, cinemas, spectators, meetings, exchanges, and the pleasure to meet again... at a time when sanitary conditions rather urged us to withdraw and isolate. And if "others are always inside us" (Godard), feeling them around us and meeting them through the common experience of cinema is certainly much welcome.

The FID team has shown great cohesion and exceptional reactivity, which ultimately made the present edition possible.

The board and myself are grateful to Jean-Pierre Rehm and his team for forcing the hand of destiny, since they were "convinced that a film is a living thing, both fragile and powerful" (JPR) and that there is nothing like the experience of watching a film in a cinema.

Some of us will go back to the cinema for the first time on this occasion, and discover the splendour of this eclectic and bold programme, selected out of 2386 films, including 887 first films, from 130 different countries... This volume speaks about the international, prospective and powerful dimension of FID.

Those who are familiar with our yearly event will find that the festival has been curtailed this year, but it still provides the opportunity to attend 45 world premieres, and to discover the films of more than 150 filmmakers, artists, producers, actors, writers and film technicians, whose work will be shown, most certainly sparking off dialogues and discussions under the Mediterranean sun.

Europe is opening its borders again, the directors who can will be there to show their films and meet with members of the audience who come in increasing numbers to attend each edition.

But Europe is already here anyway through the very active "Doc Alliance" network, to which FID belongs, that, among other things, will allow those who won't be able to come, to discover or watch again a selection of films from previous editions of various partner festivals. It is a work based on support and memory, which is even more necessary at a time when History tends to be rewritten, when an event quickly replaces another, and people are prone to withdraw and divide.

FID Marseille also demonstrates a strong local and regional involvement, with regular events throughout the year to discover or see again films that were selected or were awarded prizes in former editions, all of which illustrates a daily commitment to the life of the city.

Many thanks to all of those who made this 31st edition possible, and especially to our public partners, the Provence-Alpes-Côte d'Azur region, the city of Marseille, the Bouches du Rhône department, the Aix-Marseille-Provence metropole, the State through the Ministry of Culture, and the Centre National du Cinéma.

I wish you all an excellent festival.

Franck Riester

Ministre de la Culture
French Minister of Culture

Je suis très heureux que le FIDMarseille puisse se tenir cette année, après des mois de confinement, pour redonner des couleurs au cinéma mondial. Faut-il rappeler l'importance d'un festival dans la vie des films, mais aussi dans l'activité économique de la filière ? Le festival va également redonner des couleurs au public, aux passionnés de cinéma, qui ont vécu des mois isolés chez eux.

Avec la pandémie, nos vies, nos habitudes, nos relations sociales, mais aussi notre manière d'envisager nos modèles de société vont changer. Déjà, nous ne sommes plus les mêmes, nous sommes renforcés, plus responsables encore, car nous avons repris contact avec l'essentiel, dont la culture fait éminemment partie.

Mais la crise est encore devant nous. Nous allons devoir faire face à un double défi décisif pour la France : relancer son activité, d'une part, mais aussi, d'autre part, garantir notre souveraineté économique et culturelle.

Nous avons déjà mis en place, avec le CNC, les professionnels et les organisations syndicales du secteur, des dispositifs d'accompagnement de la filière cinématographique et audiovisuelle, mais aussi des intermittents et salariés, afin de soutenir l'activité et l'emploi artistique dans cette période de crise exceptionnelle.

Mais je veux profiter de l'occasion présente pour souligner que le Gouvernement tout entier et, bien entendu, le Ministère de la Culture, répondra présent pour accompagner les professionnels du cinéma et de l'audiovisuel au moment de la relance de l'activité, pour dynamiser celle-ci et faire de la crise que nous avons traversée, le point de départ d'une ère nouvelle pour la création et la diffusion la plus large de la culture en général et du cinéma en particulier.

Excellent Festival à tous !

I'm delighted that, after months of lockdown, the FIDMarseille can nevertheless take place this year, putting the colour back in the cheeks of international filmmaking. Is there any need to point out the importance of festivals not only for the life of films but also for the industry's economic activity? The festival will also restore the spirits of the public, the film aficionados everywhere who've spent months isolated at home.

With the pandemic, our lives, habits, social relations and also how we envisage our societies will change. Already, we're no longer the same; we're stronger and more responsible because we've got back in touch with what really matters, and culture is an essential part of that.

But the crisis is still ahead of us. We are going to have to face up to a dual challenge that will be decisive for France: to reboot our economic activity on the one hand, but also, on the other, to ensure our economic and cultural sovereignty.

Along with the CNC and the sector's professionals and trade unions, we have already established measures to support the cinematographic and audio-visual industry, including part-time workers in the business and employees, to support artistic activity and employment during this exceptional crisis.

However, I would also like to take this opportunity to point out that the entire Government and, of course, the Ministry of Culture, will step up to accompany those working in the cinema and audiovisual sector when activity starts up again, to boost and promote it and make this crisis that we've lived through the starting point for a new era for creation and the wider distribution of culture in general, and cinema in particular.

Wishing you all an excellent festival!

Renaud Muselier

Président de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur
President of the Provence-Alpes-Côte d'Azur Region

Christian Estrosi

Président délégué de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur
Deputy Chairman of the Provence-Alpes-Côte d'Azur Region

C'est avec un très grand bonheur, que nous apprenons que le FIDMarseille pourra finalement se dérouler dans les salles de cinéma et pas seulement en numérique. Un espoir de voir la fin de cette crise, un espoir pour la création et ce, malgré l'annulation de la quasi-totalité des manifestations artistiques de l'été.

Le monde culturel a été l'un des premiers à subir les effets de la crise sanitaire. Constitué d'artistes, de techniciens, d'organiseurs, de médiateurs et surtout d'amateurs, au sens le plus noble du mot aimer, il est pourtant indispensable à l'épanouissement de chacun et à la mise en valeur de nos territoires.

Le Sud est une terre de culture et nous devons tout faire pour préserver cette identité dont nous sommes fiers. La Région s'est ainsi très vite mobilisée pour apporter son soutien aux professionnels du secteur. Une solidarité qui s'est concrétisée par la sanctuarisation de 30 millions d'euros de subventions qui seront versées aux structures culturelles malgré l'arrêt de leur activité, et par le vote de 5 millions d'euros d'aides exceptionnelles pour répondre à l'urgence et préparer la relance dans tous les champs de la culture. Dans le domaine de l'image, notre région se caractérise par une présence très forte des créateurs, producteurs, animateurs, exploitants de salles ou responsables de studios ainsi que par l'accueil, chaque année, de 40 festivals. Une remarquable vitalité que la Région Sud s'est engagée à accompagner plus fortement encore en votant le 10 avril 2020 un plan cinéma et audiovisuel qui augmente de 30 % son budget, désormais établi à 11 millions d'euros par an. Le FIDMarseille s'inscrit dans ce dynamisme.

We are very happy to inform you that FIDMarseille will be finally taking place and will do so in movie theatres – not just on digital platforms. A hope to see the end of this crisis, hope for creation despite the fact that almost all summer arts events have been cancelled.

The world of culture was one of the first to be affected by the Covid-19 crisis. Artists, technicians, organizers, mediators and especially amateurs, understood in the noblest sense of the word “to love”, all make up a world we cannot do without if everyone is to achieve full potential and if we expect to show our territories' true value.

The South is a land of culture and we owe it to ourselves to do the best we can to preserve the identity we are so proud of. The Region was quick in rallying for support to professionals involved in this area. Such a demonstration of solidarity has materialized with the attribution of a 30 million euros fund for cultural organizations, notwithstanding the interruption of their activities, and with the vote for a 5 million euros exceptional fund as an answer to the emergency, thus providing the necessary boost needed for activities in all cultural fields.

In the realm of images, what characterizes our region is a strong presence of creators, producers, hosts, a variety of people working in movie theatres and many others in charge of studios as well as of the annual reception of 40 festivals. Such remarkable vitality goes to show the South Region's commitment to support, with even more strength, through the April 10th 2020 vote, a film and audiovisual plan whose budget will be increasing by 30 %, and is currently set at 11 million euros per year.

La qualité de sa programmation comme son travail en faveur de la recherche et de la transmission le rendent incontournable pour toutes celles et tous ceux qui veulent découvrir le meilleur du cinéma. Qu'il soit bel et bien au rendez-vous, du 22 au 26 juillet, c'est une grande et bonne nouvelle pour l'ensemble du monde culturel ! Nous sommes heureux de saluer chaque victoire remportée au quotidien pour un retour à une vie libre, créative et indépendante. Plus que jamais, nous restons mobilisés au côté des organisateurs et créateurs qui œuvrent à la réalisation et la réussite de cette 31^e édition du FID.

Bravo et excellent festival à toutes et tous !

FID Marseille has contributed to such dynamic action. The quality of its programming and its work towards research and diffusion make it a must for all those wishing to discover the finest in cinema. It will be happening from July 22nd to July 26th and that is indeed great news for the whole world of culture! We are all very happy to cheer for all victories leading us back to a life of freedom, creativity and independence. Now more than ever, as we stand by the sides of organizers and creators, we rally with them as they pursue their work towards producing a successful 31st edition of FID.

Congratulations! We wish you all an excellent festival!

Jean-Claude Gaudin

Maire de Marseille, Vice-président honoraire du Sénat
Mayor of the city of Marseille, Honorary Vice-President of the Senate

Si le 7^e art tient une place si importante dans le cœur des Marseillais, il le doit à une longue et riche histoire, à la fidélité d'un public averti et au soutien des collectivités.

À ce titre, les efforts constants de la Ville de Marseille dans ce secteur depuis 25 ans ont été couronnés de succès, consacrant la cité phocéenne au rang de première destination de tournages en France après Paris.

Avec 1 260 jours de tournage, 82,5 millions d'euros de retombées économiques, et près de 22 millions d'euros investis par les productions dans l'emploi, l'année 2019 a ainsi atteint des records qui justifient pleinement l'aide à la filière et la mobilisation des 30 services municipaux impliqués dans l'organisation et le bon déroulement des tournages. L'excellence de ce secteur se trouve aussi renforcée, chaque été depuis trente ans, par l'organisation sans failles du Festival International de Cinéma de Marseille qui propose un programme de 150 films à près de 25 000 spectateurs dans les cinémas, théâtres, bibliothèques, galeries d'art, et amphithéâtres en plein air.

Grâce à la qualité de cette diffusion et la proximité avec le public, 650 professionnels et une centaine de journalistes cochent aussi chaque année cette date dans leur agenda, renforçant Marseille dans son rôle de place forte du cinéma.

Les conditions sanitaires exceptionnelles de cette année 2020 n'ont pas découragé les organisateurs du FID qui ont su trouver les ressources nécessaires afin de garantir la tenue de l'événement, du 6 au 10 juillet pour le FIDLab et du 22 au 26 juillet pour le FID.

Je tiens ici à les remercier pour leur engagement qui contribue au rayonnement et à l'attractivité de notre ville. Et je souhaite longue vie au Festival International de Cinéma.

If cinema is so close to the heart of the people of Marseille, it is thanks to a long and rich history, to the loyalty of a devotee audience, and to the support of the local authority.

In this respect, the constant efforts of the City of Marseille in this field for the last 25 years have been really effective, and the city is now the first shooting destination in France after Paris.

With 1260 days of shooting, 82.5 million euros of economic benefits and almost 22 million euros invested in jobs by film productions, year 2019 has set a new record that fully justifies the aid to the sector and the rallying of the 30 municipal services involved in the organisation and the smooth running of the shootings. The excellency of the sector has therefore been reinforced, every summer for the past thirty years, by the flawless organisation of Marseille International Film Festival, which offers a programme of 150 films to almost 25,000 spectators in cinemas, theatres, libraries, art galleries and open-air amphitheatres. Due to the quality of the programming and to the connection with the audience, 650 professionals and about a hundred journalists save the date each year, which helps to make Marseille a place to be for the film industry.

The unprecedented health crisis of 2020 has not disheartened the organisers of the FID, who have managed to find the necessary resources to guarantee that the event would indeed take place, from 6th to 10th July for FIDLab and from 22th to 26th July for FID.

Let me thank them for their commitment that contributes to the influence and attractivity of our city. Long live the Marseille International Film Festival!

Martine Vassal

Présidente du Conseil départemental des Bouches-du-Rhône, Présidente de la Métropole Aix-Marseille-Provence
President of the Bouches-du-Rhône County Council, President of the Métropole Aix-Marseille-Provence

Marseille, capitale du cinéma

Marseille aime le cinéma et, au vu du nombre toujours plus important de tournage de films internationaux dans notre cité, force est de constater que le cinéma le lui rend bien.

Le Festival international de cinéma de Marseille (FID) en est l'illustration et nous rappelle que cette passion pour le Septième art est bien vivante dans notre territoire.

Fidèle partenaire de cet événement, le Département se tient plus que jamais aux côtés des organisateurs qui ont su réinventer avec brio le FID au regard de la crise sanitaire. En ligne ou dans les salles obscures, la 31^e édition de cet incontournable festival saura combler professionnels et grand public. La rétrospective Angela Schanelec, cinéaste de premier plan qui sera présente au festival, est particulièrement attendue. De nombreux réalisateurs et réalisatrices seront également là pour présenter leur œuvre au public.

Après ces semaines de confinement, quel bonheur de retrouver le chemin des salles obscures !

La culture joue un rôle fondamental dans la constitution d'une société du vivre ensemble et de la connaissance. En ces temps difficiles pour le monde du cinéma, le Département réaffirme son soutien au FID pour sa vigueur créative et sa politique d'ouverture à tous les publics s'inscrivant pleinement dans les orientations de la politique culturelle de la collectivité.

Le FID renforce le rayonnement de Marseille à l'international et participe à son attractivité.

Le Département vous souhaite de profiter pleinement de ces projections. Bonnes séances à tous !

Marseille, capital city of cinema

Marseille loves cinema and, judging by the ever-increasing number of international films being shot in our city, the feeling is obviously mutual. Marseille International Film Festival (FID) is a case in point, and it reminds us that passion for cinema is alive and kicking in our territory. As a loyal partner of the event, the Département stands more than ever by the side of its organisers, who have brilliantly reinvented the FID in light of the current sanitary crisis. Either online or in cinema theatres, the 31st edition of this must-see festival will undoubtedly delight the professionals and the spectators alike. The retrospective dedicated to Angela Schanelec, a major filmmaker who will attend the festival, is eagerly awaited. Many directors will also be there to show their work to the public. After weeks of confinement, how amazing it will be to go back to the cinema!

Culture plays a crucial part in developing a society based on peaceful coexistence and knowledge. While the film industry is going through a rough patch, the Département reaffirms its support to FID, for its creative vigour and its spirit of openness to any audience, which are fully in line with the cultural policies of our community.

The FID reinforces the influence and prestige of Marseille worldwide, and contributes to its attractiveness.

The Département wishes you all the best filmic experience. Enjoy your screenings!

Dominique Boutonnat

Président du CNC
Chairperson of the CNC, France's National Centre for Cinema and Animation

C'est une grande joie pour tous, public comme professionnels de pouvoir se réunir pour la 31^e édition du FID Marseille alors que la lutte contre la pandémie de coronavirus est en train de porter ses fruits.

2020 restera comme une année exceptionnelle dans l'histoire. Jamais nous n'avons connu un phénomène d'une telle ampleur ni d'une telle brutalité et les répercussions sur le cinéma et la création audiovisuelle, au niveau planétaire, sont lourdes. Or, derrière les chiffres, c'est la vie de milliers de personnes qui a été bouleversée. Les secteurs de l'audiovisuel et du cinéma, on le sait, représentent 1 % de notre PIB et plus de 250 000 emplois.

Mais les Français ont montré, en renouant avec la lecture, en regardant massivement des films et des œuvres audiovisuelles chez eux, que la culture jouait un rôle de première nécessité, garantissait notre équilibre vital. C'est aussi l'immense leçon bénéfique de cette période : la reconnaissance que nous sommes des êtres de chair et d'esprit, que l'un ne survit pas sans l'autre.

Ainsi, l'appel à la puissance publique a été unanime et le CNC a assuré la continuité de ses missions de service public, en poursuivant son activité et en mettant en place des mesures d'urgence pour l'ensemble de la filière. Ces mesures sont venues renforcer les dispositifs gouvernementaux de soutien aux entreprises et aux intermittents, pour éviter des catastrophes industrielles et humaines dans nos secteurs. Grâce à tout cela, le pire a été évité. Nous sommes à pied d'œuvre pour accompagner la reprise de l'activité, en commençant par le redémarrage des tournages et la réouverture des salles de cinéma. Le fonds d'indemnisation va permettre de couvrir le risque pour les tournages qui seraient arrêtés à cause de l'épidémie de covid-19.

En sauvant ces emplois, ces projets, c'est nous-mêmes que nous sauvons. Nous sommes maintenant dans le temps de la reprise et nous allons inventer de nouvelles voies pour refonder notre puissance culturelle, industrielle et artistique.

Excellent Festival à tous !

It is a great joy for all of us, audiences and professionals alike, to enjoy the opportunity to gather for the 31st edition of FID Marseille as the struggle against the Covid-19 pandemic disease begins to yield some results.

We'll remember 2020 as an exceptional year in history. We have never known a phenomenon of such breadth or brutality and whose repercussions on creative work in film and the audio-visual industry weigh heavy on a global scale. But behind the figures, the lives of thousands of people have been unsettled. The film and audiovisual domains, as we all know, contribute up to 1% of our GDP and provide more than 250,000 jobs.

But once the French people re-established their connection to reading by watching films and audiovisual works in such large numbers at home, they have shown that culture does indeed play a role of utmost importance, and guarantees our vital balance. That is also the immensely beneficial lesson we've learned throughout this period: we are cognizant of ourselves as beings made of flesh and spirit, and one cannot survive without the other.

Thus the call made to those in power in the public sphere was unanimous: the CNC has ensured continuity in its public service missions by pursuing activities and by implementing emergency measures for the whole branch. Governmental measures supporting companies and part-time workers were strengthened in order to avoid human and industrial disasters in our sectors. Thanks to such measures, we have managed to avoid the worst. We are now working hard to lend support to those who are back in business: to begin with, shootings will soon be resumed and movie theatres will be open again. Compensation funds will ensure protection from all risk incurred for shootings interrupted due to the Covid-19 crisis.

By saving these jobs and these projects, we get to save ourselves. It's about time we resume our activities and get ready to trace new pathways to provide our cultural, industrial and artistic forces with a new foundation.

Wishing you all an excellent Festival!

Blanche Guichou

Présidente de la Commission Télévision / PROCIREP
President of the Television Commission / PROCIREP

Les auteurs, réalisateurs et producteurs réinventent en permanence le récit du monde qui nous entoure.

L'année 2020 constitue un nouveau défi et impose un renouveau profond de notre façon d'appréhender et de dire nos identités, nos valeurs.

Il est plus que jamais essentiel pour les créateurs français et internationaux de se rassembler, d'échanger, de partager leurs visions du monde, d'en révéler les mutations.

Le FIDMarseille est l'un des lieux où des cinématographies singulières peuvent émerger, des univers particuliers se donner à voir à un public attentif et exigeant.

La sélection 2020 va permettre cette exploration de notre présent et saura anticiper des regards tournés vers un futur à interroger.

Dans une année où de nombreuses rencontres ont dû se réinventer dans des formules inédites, la programmation du FIDMarseille n'en devient que plus précieuse.

La Commission Télévision est heureuse de marquer, par son soutien renouvelé au FIDMarseille, l'attachement de la Procirep au travail de mise en valeur de la création.

La PROCIREP souhaite à tous les participants une exaltante édition 2020.

Writers, directors and producers keep reinventing the story of the world around us.

Year 2020 represents a new challenge and totally remodels the way we grasp and express our identities, our values.

It is essential, more than ever, for French and international creators to meet, exchange, share their visions of the world and reveal its mutations.

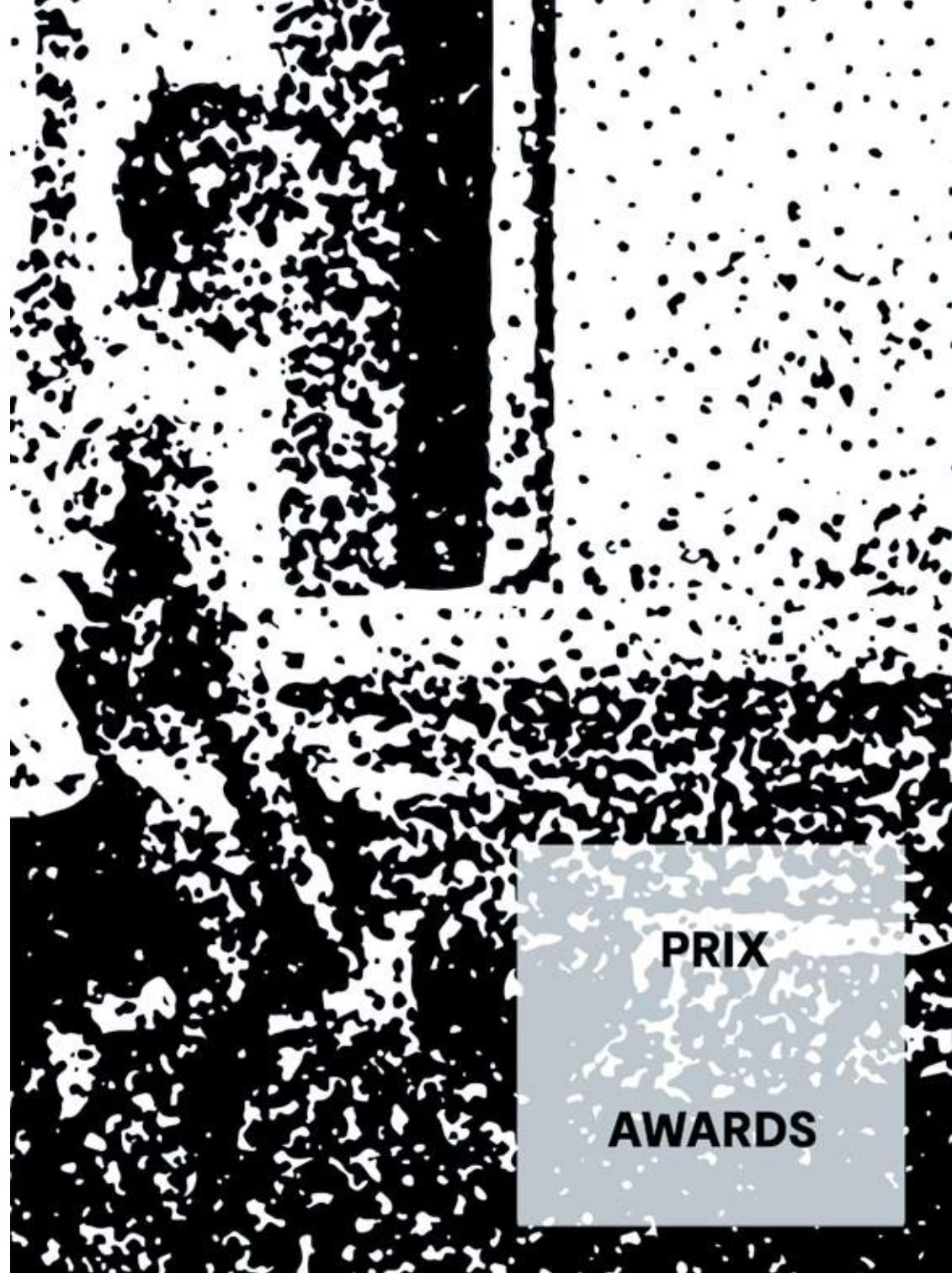
FIDMarseille is one of the places where singular talents can emerge, where personal universes get to be seen by an attentive and demanding audience.

The 2020 selection will allow for that exploration of our present and will announce new perspectives on a future to be questioned.

At a time when many engagements had to be reinvented in unprecedented ways, the FIDMarseille programme is even more precious.

The Television Commission is glad to show, through its renewed support to FIDMarseille, the Procirep's consideration for creation development.

The PROCIREP wishes an exciting 2020 edition to all its participants.



Prix / Awards

Grand Prix de la Compétition Internationale International Competition Award Attribué par le Jury de la Compétition Internationale.

Le Prix est doté par Air France KLM.

Awarded by the International Competition Jury.
The prize is sponsored by Air France KLM.

Grand Prix de la Compétition Française French Competition Award Attribué par le Jury de la Compétition Française.

Awarded by the French Competition Jury.

Prix Georges de Beauregard International Georges de Beauregard International Award

Attribué à un film de la Compétition Internationale.

Le Prix est doté par la société Vidéo de Poche.

Awarded to a film in the International Competition.
The prize is sponsored by Vidéo de poche.

Chantal de Beauregard a créé en 1985 le Prix Georges de Beauregard dédié à la mémoire de son père le producteur Georges de Beauregard. Elle s'est ensuite tournée vers une mémorisation plus pérenne et plus ciblée et a choisi de l'intégrer au FID, Marseille étant le lieu de naissance de Georges de Beauregard et sa famille maternelle. Le FID a donc initié en 2001 les prix Georges de Beauregard national et international. Né dans le quartier Saint-Jérôme à Marseille, Georges de Beauregard a produit des courts, des moyens et des longs métrages, certains pouvant être considérés comme des « documents de l'histoire et du temps » tels *La passe du diable* d'après l'œuvre de Jean-Pierre Kessel tourné en 1957 en Afghanistan, premier long métrage de Pierre Schœndorffer, *Le petit soldat* de Jean-Luc Godard sur la guerre d'Algérie (1960) ou encore des films tels que *A bout de Souffle*, *Cléo de 5 à 7* et *Pierrot le fou*.

Chantal de Beauregard created the Georges de Beauregard Award as a tribute to her father, film producer Georges de Beauregard. In order to create a more relevant and lasting legacy, she chose to integrate the award to FID, as George de Beauregard was born in Marseille and his mother's family was from this city. In 2001, FID launched the national and international Georges de Beauregard Awards. Born in the Saint-Jérôme neighbourhood in Marseille, George de Beauregard produced short, medium-length and feature films, some of which are celebrated as documents that captured both history and their time: *La Passe du diable* after Jean-Pierre Kessel's novel (1957), Jean-Luc Godard's *Le Petit Soldat* (1960) on the Algerian War, or classics such as *Breathless* (*A Bout de souffle*), *Cleo from 5 to 7* and *Pierrot le fou*.

Prix Premier First Film Award

Attribué par le jury du Prix Premier et du Prix du Centre national des arts plastiques à un premier film présent dans la Compétition Internationale, la Compétition Française et les films hors compétition.

Le Prix est doté par la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur.

Awarded by the First Film and Cnap Jury to a first film in either the International Competition Internationale, French Competition or none competitive films.
The award is sponsored by the Provence-Alpes-Côte-d'Azur Region.

Prix du Centre national des arts plastiques (Cnap) Cnap (National centre for visual arts) Award

Attribué par le jury de la Compétition Premier et Cnap à un film présent dans la Compétition Internationale, Française ou Premier Film. L'attention du jury se portera sur la dimension expérimentale ou le caractère innovant dans la conception, la force réflexive et les capacités du film à questionner le monde et sa représentation.

Le Prix est doté par le Cnap.



Awarded by the First Film and Cnap jury to a film from the International, French and First Films competitions. The jury will focus on the experimental dimension or the innovative nature in the conception, reflexive strength and capacities of the film to question the world and its representation.

The Award is sponsored by the Cnap.

Prix de la Compétition Flash Flash Competition Award Attribué par le Jury de la Compétition Flash.

Awarded by the Flash Competition Jury.

Prix Alice Guy Alice Guy Prize

Alice Guy est le nom de la première cinéaste au monde, oubliée malgré une carrière prestigieuse et foisonnante. Créé à sa mémoire en 2018, le Prix Alice Guy a vocation à valoriser le travail des réalisatrices en récompensant un long métrage de l'une d'entre elles. En complément de ce premier prix, le Prix Alice Guy du FID, initié cette année 2020, sera attribué par le jury Flash au film d'une réalisatrice présente au sein de la Compétition Flash.

Alice Guy was the first female filmmaker in the world. She is little known today, regardless of her prestigious and prolific career. Created in her memory in 2018, the Alice Guy Prize aims at highlighting the work of female directors by rewarding a feature film made by a woman. In addition to this first prize, the FID's Alice Guy Prize, introduced this year, will go to a female director in the Flash Competition.

Prix Renaud Victor Renaud Victor Award

Avec l'accord et le soutien de la Direction interrégionale des Services Pénitentiaires PACA-Corse, du Centre Pénitentiaire de Marseille et du CNC, l'association Lieux Fictifs, le Master « Métiers du film documentaire » de l'université Aix-Marseille et le FID Marseille mènent ensemble une action pour faire résonner dans une même temporalité, au centre pénitentiaire de Marseille Les Baumettes, l'événement du festival. Une sélection d'une dizaine de films en compétition sera présentée à un public de personnes détenues et volontaires, selon leur intérêt et possibilité. Les personnes détenues qui auront pu suivre la programmation dans son ensemble pourront, si elles le désirent, se constituer membres du jury, et exercer leur arbitrage à l'occasion de la nomination d'un lauréat. Chaque film sera accompagné et présenté par des étudiants de l'université d'Aix-Marseille et par les réalisateurs dans la mesure du possible. *Le Prix est doté par le CNC dans le cadre d'un achat de droits pour le catalogue Images de la Culture.*

With support from the Inter-regional Directorate of Prison Services of Provence-Alpes-Côte d'Azur (PACA) and Corsica, the Marseille Prison Centre and the Centre National du Cinéma CNC, the association "Lieux Fictifs" partnered with the Masters course in documentary filmmaking of Aix-Marseille University and with FID Marseille to bring the film festival to the prison of Marseille Les Baumettes. Ten films from the competition will be selected based on their potential interest and suitability, and presented to a voluntary audience of inmates. The participants who have watched the entire programme will have the opportunity to become jury members and nominate a laureate. Each film will be presented by students from Aix-Marseille University and where possible by their director.
The Award is endowed by the CNC, who purchases the rights for the laureate film for their "Images de la Culture" catalogue.



JURYS

JURIES



**JURY
COMPÉTITION
INTERNATIONALE**

**INTERNATIONAL
COMPETITION
JURY**



Nobuhiro Suwa

Président du jury / Jury President
Japon / Japan
Cinéaste / Filmmaker

Nobuhiro Suwa débute sa carrière au Japon dans le cinéma documentaire. En 1997, il fait ses débuts dans la fiction avec *2/Duo*, sélectionné dans de nombreux festivals, notamment récompensé par le prix NETPAC au Festival International du Film de Rotterdam. Il met pour la première fois en scène la femme japonaise contemporaine dans *M/Other*. Ce second long-métrage, tourné en 1999, remporte le prix de la Critique internationale au 52^e Festival de Cannes. Au Japon, il est triplement récompensé à la 54^e édition du Concours Mainichi : meilleur film, meilleur scénario, meilleure musique. En 2001, *H Story* lui permet de revenir sur l'histoire de sa ville natale, Hiroshima, une œuvre expérimentale fondée sur un remake de *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais. Il y travaille avec une équipe française, dont Béatrice Dalle parmi les interprètes et Caroline Champetier à la lumière. Ce film hors normes est présenté dans la section Un Certain Regard au Festival de Cannes 2001. De plus en plus francophile (on lui doit un des segments de *Paris, Je T'aime*), Nobuhiro Suwa tourne, en français et à Paris, *Un couple parfait* (Prix spécial du jury à Locarno en 2005) avec Valeria Bruni-Tedeschi et Bruno Todeschini. Pendant la phase de casting de ce film, il sympathise avec le comédien Hippolyte Girardot, auquel il propose de coréaliser un long métrage. C'est ainsi que naît *Yuki et Nina*, délicatement filmé à hauteur d'enfant, présenté à la Quinzaine des Réalisateurs en 2009.

Nobuhiro Suwa began his career making documentary films in Japan. In 1997, he made his fictional debut with *2/Duo*, selected at several festivals and awarded the NETPAC prize at the International Film Festival Rotterdam. *M/Other* was one of the first dramatisations of contemporary Japanese women. This second feature film, shot in 1999, won the International Film Critics Award at the 52nd Cannes Film Festival. Back in Japan, it was triply crowned at the 54th edition of the Mainichi Film Awards for best film, best screenplay and best soundtrack.

In 2001, *H Story* allowed him to return to the history of his hometown, Hiroshima, with an experimental work based on a remake of Alain Resnais' *Hiroshima Mon Amour*. It involved working with a French film cast and crew, including Béatrice Dalle as one of the actresses and Caroline Champetier in lighting. This extraordinary movie was presented in the Un Certain Regard section of the 2001 Cannes Film Festival.

Increasingly enamoured with France (they owe him one of the segments of *Paris, Je t'aime*) Nobuhiro Suwa shot the film *Un Couple Parfait* in Paris, and in French (Special Jury Prize at Locarno in 2005), starring Valeria Bruni-Tedeschi and Bruno Todeschini. During the casting for this film, he made friends with the actor Hippolyte Girardot, with whom he suggested co-directing a feature-length film. The result was *Yuki & Nina*, delicately filmed from a child's perspective and presented at the Directors' Fortnight in 2009.



Manon de Boer

Belgique / Belgium
Artiste, cinéaste / Artist, Filmmaker

Dans le travail de Manon de Boer, l'expérience du temps est omniprésente. C'est une expérience étendue du temps fermement ancrée dans les conditions de création qui produisent sans cesse un présent - et une présence - par une résistance au concept de temps normatif, fonctionnel et productif. Son travail a été présenté à des expositions internationales dont la Biennale de Venise (2007), la Biennale de Berlin (2008), celle de São Paulo (2010), de Documenta (2012) et de Taipei (2016) ; il a été également inclu dans de nombreux festivals de cinéma à Hong Kong, à Marseille, à Rotterdam ainsi qu'à Vienne et il a fait l'objet d'expositions à caractère monographique à la Witte de With de Rotterdam (2008), à la Frankfurter Kunstverein (2008), à la Galerie du Sud de Londres (2010), au Musée d'Art Contemporain de Saint Louis (2011), au Musée d'Art de Philadelphie (2012), au Musée Van Abbe d'Eindhoven (2013), à la Sécésion de Vienne (2016), à la Galerie Nationale de Prague (2019) ainsi que, entre autres lieux, au Musée Gulbenkian de Lisbonne (2020).

The experience of time pervades the work of Manon de Boer. This is an extended experience of time, firmly anchored in the conditions of creation that incessantly produces a present and presence and resists a normative, functional and productive concept of time.

Her work has been exhibited internationally, at the Venice Biennial (2007), Berlin Biennial (2008), São Paulo Biennial (2010), Documenta (2012), Taipei Biennial (2016) and has also been included in numerous film festivals in Hong Kong, Marseille, Rotterdam and Vienna. Her work has been the subject of monographic exhibitions at Witte de With in Rotterdam (2008), Frankfurter Kunstverein (2008), South London Gallery (2010), Contemporary Art Museum of St Louis (2011), Museum of Art Philadelphia (2012), Van Abbe Museum in Eindhoven (2013), Secession Vienna (2016), National Gallery Prague (2019) and Gulbenkian Museum in Lisbon (2020), among others.



Silvia Cruz

Brésil / Brasil
Directrice Vitrine Filmes / Vitrine Filmes
Director

Silvia Cruz débute sa carrière dans l'industrie cinématographique en 2004. Elle travaille pour des sociétés de distribution et de production ainsi que pour des salles de cinéma. En 2010, elle démarre *Vitrine Filmes*, au Brésil, consacrée à la distribution de films brésiliens indépendants. A ce jour, plus de cent-cinquante films ont été projetés dans des salles de cinéma ; parmi ceux-ci, *A vida Invisível* (*La vie invisible*) de Karim Aynouz et *Bacurau* de Kleber Mendonça Filho et Juliano Dornelles.

En 2019, elle déménage en Espagne où elle commence à travailler dans le domaine de la distribution et de la production cinématographique avec *Vitrine Filmes* dans les deux pays.

Silvia Cruz began her career in the film industry in 2004. She has worked for film distribution companies, movie theaters and production companies.

In 2010 she started *Vitrine Filmes*, in Brazil, distributing Brazilian independent films and as of today over 150 films were featured in movie theaters, films such as *A vida Invisível*, by Karim Aynouz and *Bacurau*, by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles.

In 2019, she moved to Spain and started working with film distribution and production with *Vitrine Filmes* in both countries.



Michel Lipkes

Mexique / Mexico
Directeur FICUNAM, cinéaste, producteur /
FICUNAM Director, filmmaker, producer

En 1999, il intègre l'équipe du Centro de Capacitación Cinematográfica où il réalise plusieurs courts-métrages pour lesquels il reçoit des prix. Il obtient son diplôme en réalisation cinématographique en 2007. Cofondateur de la compagnie de production Axolote Cine, qui a produit et réalisé, entre 2006 et 2016, plus de quinze long- et court-métrages, les deux longs-métrages *Malaventura* et *Extraño pero verdadero*. Entre 2004 et 2008, il est chef de programmation du Festival de film contemporain de la ville de Mexico (FICCO). En 2008, il collabore à la rétrospective Roberto Gavaldón de la Film Society du Lincoln Centre. En 2009 et 2010, il travaille pour le Festival international de film de Guadalajara en tant que chargé de programmation de la section "Courants Alternatifs". Il est aussi fondateur du Festival de film *Riviera Maya* et, de 2011 à 2013, il est chargé de programmation pour les rétrospectives de la Cineteca nacional et des projections de cinéma contemporain. Il s'engage dans la codistribution des films *Tarnation* de Jonathan Caouette, *Fétichistes des poubelles* de Harmony Korine, *Un lac* et *Malgré la nuit* de Philippe Grandrieux, *Heaven knows what* de Joshua et Ben Safdie, *Swagger* de Olivier Babinet, *Ray and Liz* de Richard Billingham, entre autres nombreux films. Il a également enseigné la réalisation cinématographique au Centro de Capacitación Cinematográfica de l'Académie de San Carlos, à l'Ecole Supérieure de Cinéma ainsi qu'au Faro Aragón. Depuis 2018, il est directeur artistique du FICUNAM dans la ville de Mexico.

In 1999 he entered the Centro de Capacitación Cinematográfica where he directed some award-winning short films and graduated in film direction in 2007. He is the co-founder of the production company Axolote Cine and between the years 2006 and 2016 they produced and co-produced over 15 feature and short films. Amongst them are Michel Lipkes's two feature films, *Malaventura* and *Extraño pero verdadero*.

He was head programmer of Mexico City's international contemporary film festival (FICCO) from 2004 to 2008. He collaborated in the Roberto Gavaldon retrospective in the Film society at Lincoln center in 2008. In 2009 and 2010 he worked in the Guadalajara international film festival programming the section "Alternative Currents". He also founded the Riviera Maya film festival and from 2011 until 2013 he programmed in the Cineteca nacional retrospectives and contemporary cinema showcases. He has co-distributed the films *Tarnation* by Jonathan Caouette, *Trash humpers* by Harmony Korine, *Un lac* and *Malgré la nuit* by Philippe Grandrieux, *Heaven knows what* by Joshua and Ben Safdie, *Swagger* by Olivier Babinet, *Ray and Liz* by Richard Billingham and many others. He has also taught filmmaking in the Centro de Capacitación Cinematográfica, the Academia de San Carlos, the Escuela superior de cine and the Faro Aragón.

Since 2018 he has been artistic director of FICUNAM in Mexico City.



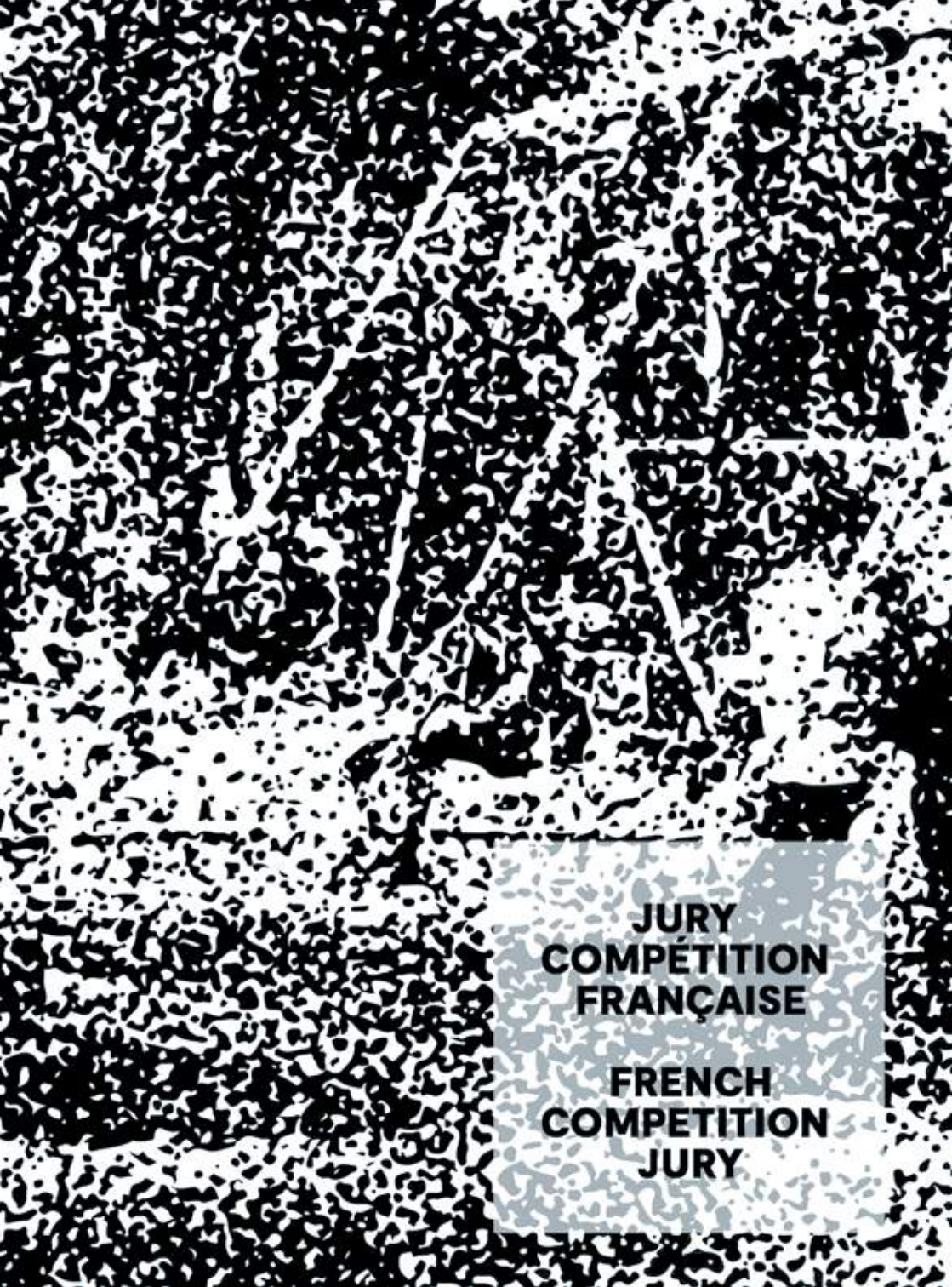
Adrian Paci

Albanie / Albania
Artiste / Artist

Adrian Paci (né en 1969 en Albanie) a étudié la peinture à l'Académie d'Art de Tirana. Il vit et travaille à Milan. Sa carrière a été jalonnée par de nombreuses expositions en solo au sein d'institutions internationales : le Kunsthalle de Krems, la Galerie Nationale des Arts de Tirana, Chiostri de Sant'Eustorgio à Milan, le Musée Novecento de Florence, le Musée d'Art Contemporain de Montréal, le Pavillon d'Art Contemporain, Milan, le Jeu de Paume de Paris, la Galerie Nationale du Kosovo de Prishtina, le Kunsthaus de Zürich, le Bloomberg Space de Londres, le Centre d'Art Contemporain de Tel Aviv, le Musée am Ostwall de Dortmund, le MoMA PS1 de New-York et le Musée des Arts Contemporains de Houston. Parmi les diverses expositions collectives : la 14^e Exposition Internationale d'Architecture – La Biennale de Venise, la 48^e et la 51^e édition de l'Exposition d'Art International – La Biennale de Venise, à la 15^e Biennale de Sydney, la 15^e Quadriennale de Rome où il a reçu le premier prix, la Biennale de Lyon ainsi que la 4^e Biennale d'Art Contemporain de Thessalonique. Ses œuvres font partie de nombreuses collections : Musée Métropolitain de New-York, Musée d'Art Moderne de New-York, Musée d'Art Contemporain de Montréal, Centre Pompidou de Paris, Musée Israël de Jérusalem, MAXXI de Rome, Fundacio' Caixa de Barcelone, Musée Moderne de Stockholm, Kunsthaus de Zürich en Suisse, Collection d'Art UBS de Londres, Musée d'Art Contemporain de Miami, Bibliothèque Publique de New-York, Fondation Solomon Guggenheim de New-York, Musée d'Art de Seattle.

Adrian Paci (born in 1969 in Albania) studied painting at the Academy of Art of Tirana. He lives and works in Milan. Throughout his career he held numerous solo shows in Kunsthalle, Krems, Galleria Nazionale delle Arti, Tirana, Chiostri di Sant'Eustorgio, Milan, Museo Novecento, Florence, MAC, Musée d'Art Contemporain de Montréal, Padiglione d'Arte Contemporanea – PAC, Milan, Jeu de Paume, Paris, National Gallery of Kosovo, Prishtina, Kunsthaus Zurich, Bloomberg Space, London, The Center for Contemporary Art – Tel Aviv, Museum am Ostwall, Dortmund, MoMA PS1, New York and Contemporary Arts Museum, Houston.

Amongst the various group shows, Adrian Paci's work has also been featured in the 14th International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia; in the 48th and the 51st edition of the International Art Exhibition – La Biennale di Venezia; in the 15th Biennale of Sydney; in the 15th Quadriennale di Roma, where he won first prize; in the Biennale de Lyon; and in the 4th Thessaloniki Biennale of Contemporary Art. His works are in numerous public and private collections including Metropolitan Museum, New York, Museum of Modern Art, New York, Musée d'Art Contemporain de Montréal, Centre Pompidou, Paris, Israel Museum, Jerusalem, MAXXI, Rome, Fundacio Caixa, Barcelona, Moderna Museet, Stockholm, Kunsthaus Zürich, Switzerland, UBS Art Collection, London, Museum of Contemporary Art, Miami, New York Public Library, New York, Solomon Guggenheim Foundation, New York, Seattle Art Museum, Seattle.



JURY
COMPÉTITION
FRANÇAISE

FRENCH
COMPETITION
JURY



Zita Hanrot

Présidente du jury / Jury President
France
Comédienne / Actress

Ancienne élève du Conservatoire, Zita Hanrot apparaît notamment dans des films de François Ozon ou Mia Hansen-Løve avant même la fin de sa formation. Son diplôme en poche, elle décroche le rôle principal dans *Fatima* de Philippe Faucon, qui lui vaut le César du Meilleur espoir féminin en 2016. Elle joue ensuite dans de nombreux films français salués par la critique, sous la caméra de Patricia Mazuy, Fabrice Gobert, Jérémie et Yannick Renier, parmi d'autres. Elle prête également sa voix et ses traits au personnage de Zunaira dans le film d'animation *Les Hirondelles de Kaboul* (Cannes 2019). Elle a récemment interprété le premier rôle dans le film à succès *La Vie scolaire*, et on la verra bientôt dans le prochain long-métrage de Farid Bentoumi intitulé *Rouge* (sélection officielle Cannes 2020).

Enfin, elle réalise en 2019 son premier court-métrage, *La Maman des poissons* (Talents Adami Cannes 2019).

Zita Hanrot studied at the French National Drama School, and while there, was cast in films by Francois Ozon and Mia Hansen-Løve, among others. Upon graduating, Philippe Faucon's offered her the lead in *Fatima* for which she won the 2016 Cesar as Most Promising Actress. She has since been cast in many acclaimed French films directed by Patricia Mazuy, Fabrice Gobert, Jeremie and Yannick Renier, including as the voice and likeness of Zunaira in the animated film *The Swallows of Kabul* (Cannes 2019). Recently, Zita played the lead in the box office hit *School Life* and can be seen in Farid Bentoumi's upcoming, *Rouge* (Official selection Cannes 2020). At last, she made in 2019 her first short-movie *Fish Mom* (Cannes ADAMI Talents 2019) ».



Janja Kralj

France
Productrice / Producer

Après un DEA en histoire de l'art (Paris IV-Sorbonne), Janja Kralj débute dans le cinéma en 2006. Elle crée en 2010 la société de production KinoElektron, dont les valeurs fondatrices sont l'engagement en faveur d'un cinéma international ainsi que la collaboration étroite entre producteurs et réalisateurs. Elle travaille avec des auteurs confirmés comme Sharunas Bartas, Raphael Nadjari, Bani Khoshnoudi, Ognjen Svilicic ou Ben Russell, mais aussi avec des cinéastes émergents comme Vladimir Perisic, Ali Cherri, Una Gunjak, Miki Polonski ou Teboho Edkins.

Dans tous ses projets, KinoElektron défend une vision d'un cinéma libre, au-delà de toute frontière et de toute catégorisation. Ses productions ont été sélectionnées dans les festivals comme Cannes, Venise, Berlin, Locarno ou autres.

After a Master's degree in Art History from La Sorbonne, Janja Kralj started working in cinema in 2006. In 2010 she created the production company KinoElektron, with a commitment for international cinema and a close collaboration between producers and directors as its core values. She works with confirmed directors like Sharunas Bartas, Raphael Nadjari, Bani Khoshnoudi, Ognjen Svilicic or Ben Russell as well as emerging filmmakers like Vladimir Perisic, Ali Cherri, Una Gunjak, Miki Polonski or Teboho Edkins. KinoElektron defends a vision of free cinema, without any borders or categorizations. Its productions have been selected at festivals such as Cannes, Venice, Berlin, Locarno and others.



Gonzalo de Pedro Amatria

Espagne / Spain
Directeur artistique Cineteca Madrid /
Cineteca Madrid Director

Gonzalo de Pedro Amatria est programmeur et universitaire originaire de Pampelune, en Espagne. Enseignant à l'Université Carlos III de Madrid, il a aussi publié des essais sur des réalisateurs tels que Hong Sang-soo, Ross McElwee, Jem Cohen ou Werner Herzog. En matière de programmation, il a été programmeur et coordinateur artistique du Festival Punto de Vista de Pampelune jusqu'à 2014, et programmeur pour la Film Society du Lincoln Center, le FIDMarseille ou le Musée de la Reine Sofia. Il a fait partie du comité de sélection de la section Pardi di domani du Festival de Locarno entre 2014 et 2018, et il a travaillé en tant que programmeur associé au sein de la Filmoteca Española et du Festival International du Film de Valdivia. Il est aujourd'hui le directeur artistique de la Cineteca à Madrid.

Gonzalo de Pedro Amatria is a film programmer and scholar from Pamplona, Spain. Working as a university professor for Universidad Carlos III de Madrid, he also published essays on filmmakers, such as Hong Sang-soo, Ross McElwee, Jem Cohen or Werner Herzog. His programming experience involves the work as a programme coordinator at the Punto de Vista Festival in Pamplona until 2014 and curating film series for the likes of the Film Society of Lincoln Center, FIDMarseille and Museo Reina Sofia. He worked at Locarno Festival from 2014 to 2018 in the selection committee of the Pardi di domani section, as associate programmer for Filmoteca Española and the International Film Festival of Valdivia. Currently he is the artistic director of Cineteca Madrid.



Jorge León

Belgique / Belgium
Cinéaste / Filmmaker

Jorge León étudie le cinéma à l'INSAS, à Bruxelles. Très tôt, son intérêt se porte sur le cinéma documentaire. Sa pratique croise celle de nombreux artistes de la scène (Meg Stuart, Benoît Lachambre, Simone Aughterlony...) donnant lieu à de multiples collaborations artistiques.

Ses films plus récents, *Vous êtes Servis* (2010), *Before We Go* (2014) et *Mitra* (2018) sont largement diffusés dans les festivals internationaux et sont couronnés de prix à diverses occasions.

En 2019, Jorge reçoit la Bourse de Recherche Artistique (FRART) décernée en Belgique par le FNRS.

Jorge enseigne à l'INSAS et est membre de l'équipe artistique du SIC (Sound&Image Culture). Il est régulièrement invité à échanger sur sa pratique artistique sous forme de lectures et de conférences.

Jorge León studied cinema at the INSAS in Brussels. Early on in his career, his interests revolved mainly around documentary film. His practice intersects with that of many stage artists such as Meg Stuart, Benoît Lachambre, and Simone Aughterlony. It has generated multiple artistic collaborations.

His more recent films, *Vous êtes Servis* (2010), *Before We Go* (2014) and *Mitra* (2018) have been screened at international festivals. They have been awarded with many prizes on a number of occasions.

In 2019, Jorge was the recipient of the Artistic Research Grant (FRART) awarded by the FNRS in Belgium.

Jorge teaches at the INSAS and is also a member of the SIC (Sound&Image Culture) arts team. As a guest lecturer, he is often invited to talk about his own arts practice through readings and presentations.



Claude Schmitz

Belgique / Belgium
Cinéaste, metteur en scène / Filmmaker,
director

Formé à l'INSAS à Bruxelles, Claude Schmitz s'est consacré à la mise en scène au théâtre, où il a développé avec ses acteurs, professionnels ou non, des méthodes de travail qui font la part belle à l'écriture collective. C'est en 2014, en préparant l'œuvre hybride théâtre/cinéma *Darius, Stan et Gabriel contre le Monde Méchant*, qu'il fait ses premiers pas derrière la caméra. Il vient à la réalisation avec son savoir-faire : écrire à partir de ce que sont les acteurs et ce que leurs corps racontent ; confronter acteurs professionnels et amateurs ; importer au cinéma l'esprit de troupe ; tourner sans scénario, à partir d'une trame narrative. Ainsi naît son premier film, *Le Mali (en Afrique)*, qui vivra tant comme le film inclus dans la pièce théâtrale que comme un film de cinéma, indépendant. Puis *Rien sauf l'été*, moyen métrage - Grand Prix Europe au Festival de Brive - sorti en salle en 2018, et enfin, *Braquer Poitiers* - Prix Jean Vigo - sorti en salle en octobre 2019.

Since his formative days at the INSAS in Brussels, Claude Schmitz has devoted himself to staging for theatre, developing work methods with both professional and amateur actors with a strong emphasis on collective writing. In 2014, while preparing a theatre/film hybrid work entitled *Darius, Stan et Gabriel contre le Monde Méchant* (Darius, Stan and Gabriel against the Evil World), he took his first steps behind a camera. He came to production with his know-how: writing from what actors are and what their bodies have to say; confronting professional and amateur actors; bringing to cinema the spirit of a troupe; shooting with no script, and starting from a narrative plot. This is how his first film was born, *Le Mali (en Afrique)* (Mali in Africa), one whose life will last the way the film included in the play did, just the way it was presented as an independent film. Then *Rien sauf l'été* (Nothing except Summer), an average length film - awarded the Europe Grand Prize at the Brive Festival - screened in 2018 and, finally, *Braquer Poitiers* - winner of the Jean Vigo Prize - screened in October 2019.



**JURY
PREMIER FILM
ET CNAP**

**FIRST FILM
AND CNAP
JURY**



Violeta Bava

Argentine / Argentina
Programmatrice, productrice /
Programmer, producer

Violeta Bava est titulaire d'un double diplôme en Théorie, esthétique et histoire du cinéma, et en Théâtre de l'université de Buenos Aires (UBA). Elle travaille au Festival international de Buenos Aires (BAFICI) depuis 20 ans, en tant que programmatrice et en tant que codirectrice du BAL, plateforme majeure de coproduction pour les films latino-américains. Elle travaille comme consultante et comme conseillère en production pour de nombreux fonds, organisations et festivals dans le monde entier. Elle a joué un rôle majeur dans le développement d'initiatives de soutien aux réalisateurs et producteurs de la région d'Amérique latine.

Elle a enseigné l'Éthique et l'Esthétique du cinéma au Centro de Investigación Cinematográfica (Buenos Aires) pendant plus de 10 ans. Depuis 2012, elle est consultante Amérique latine pour la Mostra de Venise et le Marché du film de Venise. Elle est actuellement aussi codirectrice de l'Industria à Visions du Réel, Head of Studies au Torino FilmLab FeatureLab, programmatrice au Festival international du film de Nouvelle-Zélande, membre de l'équipe de programmation du Festival international du film de Macao, et programmatrice conseillère à la programmation du New York Film Festival (NYFF).

Elle est une des fondatrices de Ruda Cine, qui a notamment produit *Abrir puertas y ventanas* de Milagros Mumenthaler, *Two Shots Fired* de Martin Rejtman, *Too Late to Die Young* de Dominga Sotomayor et *The Human Surge* de Eduardo Williams.

Violeta Bava received a double degree in Theory, Aesthetics and History of Cinema and Drama at Buenos Aires University (UBA), and worked at the Buenos Aires International Film Festival (BAFICI) for 20 years, both as a programmer and the Co-Director of BAL, a leading co-production market for Latin American films.

She comes from a background of training and development and has worked as a film consultant and production tutor for several funds, organizations, and festivals worldwide, and played a key role in the development of initiatives to support filmmakers and producers in the Latin American region.

She was Professor of Cinema Aesthetics and Ethics at Centro de Investigación Cinematográfica (Buenos Aires) for more than 10 years. Since 2012, she has been the Latin American Consultant for the Venice International Film Festival and the Venice Market.

She is currently also the Co-Head of Industry at Visions du Réel, Head of Studies at the Torino FilmLab FeatureLab, International Guest Curator at the New Zealand International Film Festival, part of the programming team of the Macao International Film Festival and Program Advisor of New York Film Festival (NYFF).

She is a founder of Ruda Cine, which among others has produced *Abrir puertas y ventanas* by Milagros Mumenthaler, *Two Shot Fired* by Martin Rejtman, *Too Late to Die Young* by Dominga Sotomayor and *The Human Surge* by Eduardo Williams.



Maïder Fortuné

France

Artiste, réalisatrice / Artist, director

Maïder Fortuné a étudié la littérature et l'art dramatique avant d'intégrer Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains, où elle développe une pratique de l'image technique centrée sur le spectacle. Avec une grande rigueur formelle, le travail de Fortuné exige l'attention de tous ses spectateurs dans une expérience authentique de l'image et de son processus d'élaboration. Récemment, son travail s'est tourné plus vers des préoccupations narratives. Des représentations, conférences, des films profondément enracinés dans l'écriture, sont les médiums qu'elle s'efforce d'ouvrir à de nouvelles stratégies narratives. Ses œuvres ont été exposées à l'internationale (Europe, Brésil, Canada, Chine, Japon). En 2010, elle obtient une bourse de la Villa Médicis à Rome, Italie.

Récemment des spectacles et représentations se sont déroulés à la Gallery 44, Toronto, au Centre Pompidou, Paris et au Festival international de films de Toronto. En 2019, son moyen-métrage *L'inconnu de Collegno* a été sélectionné pour la compétition Bright Future IFFR. En 2020, *Communicating Vessels* a remporté le prix du court-métrage Ammodo Tiger à l'IFFR Rotterdam.

Maïder Fortuné, studied literature and theatre before entering Le Fresnoy-National Studio for Contemporary Arts, where she developed a performance-related practice of the technological image. With its great formal rigor, Fortuné's work commands all the viewer's attention for a genuine experience of the image and its processes. Recently, her practice turned to more narrative preoccupations. Lecture performances and films deeply rooted in writing, are the mediums she process to open up new narrative strategies.

Her work has been exhibited internationally (Europe, Brazil, Canada, China, Japan).

In 2010, she won the Villa Medicis fellowship in Roma, Italy.

Recent shows and performances have been held at Gallery 44, Toronto, Centre Pompidou Paris, and the Toronto International Film Festival. In 2019, her mid-length film *L'inconnu de Collegno* was part of IFFR Bright Future selection. In 2020, *Communicating Vessels* won the Ammodo Tiger short award at IFFR Rotterdam.



Miguel Dias

Portugal

Directeur artistique Vila do Conde /
Vila do Conde art director

En 1993, il crée le festival Curtas Vila do Conde, où il est à présent directeur et programmeur. Directeur d'Agência - Agence portugaise du court-métrage, pour la promotion, la vente et la distribution internationale des courts-métrages portugais. Producteur de courts métrages au sein de la coopérative Curtas Metragens CRL. Programmeur de plusieurs rétrospectives de courts métrages et de cinéma contemporain portugais. Programmeur pour Le jour plus court au Portugal. Producteur au département de cinéma de Porto 2001 - Capitale européenne de la culture, incluant la production de films et le lancement du Festival international du documentaire et nouveaux médias Odisseia Nas Imagens.

In 1993 he founded Curtas Vila do Conde - International Film Festival, where he is currently director and programmer. Director of Agência - Portuguese Short Film Agency, for the promotion, sales and international distribution of Portuguese short films. Producer of several short films. Curator of short films and Portuguese contemporary cinema retrospectives and film events. Programmer for the Short Film Day in Portugal. Producer in the film department of Porto 2001 - European Capital of Culture, including production of films and the launching of the international documentary and new media Festival Odisseia Nas Imagens.



Randa Maroufi

Maroc / Marocco

Artiste, cinéaste / Artist, filmmaker

Née en 1987 à Casablanca. Vit et travaille à Paris.

Randa Maroufi est diplômée de l'Institut National des Beaux-Arts de Tétouan, Maroc (2010), de l'École Supérieure des Beaux-Arts d'Angers, France (2013) ainsi que du Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains, Tourcoing, France (2015). Randa Maroufi était membre artiste de l'Académie de France à Madrid – la Casa de Velázquez en 2017 – 2018.

Randa Maroufi s'intéresse à la mise en scène des corps dans l'espace public ou intime. Une démarche souvent politique, qui revendique l'ambiguïté pour questionner le statut des images et les limites de la représentation.

Parmi ses récentes expositions : Sharjah Art Foundation (2019) ; MA Museum, Québec (2019) ; Biennale de Dakar (2018) ; Bienal do Mercosul, Porto Alegre (2018) ; Fondation Boghossian, Bruxelles (2018), Biennale de Sharjah, Liban (2017) ; Centre Pompidou (2017) ; KAI 10 | Arthema Foundation (2017) ; Videonale e. V., Kunstmuseum (2017) ; New Directors / New Films au Museum of Modern Art, New York (2016) ; International Film Festival Rotterdam (2016) ; les Rencontres de la Photographie, Bamako (2015) ; la Biennale de Marrakech (2014), etc.

Elle a reçu plusieurs prix pour ses films *Le Park* (2015) et *Bab Sebta* (2019).

Born in 1987 in Casablanca. She currently lives and works in Paris.

Randa Maroufi is a graduate of the National Institute of Fine Arts, Tetouan (2010) and the School of Fine Arts, Angers (2013). She also earned a diploma from Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains, Tourcoing (2015). Randa Maroufi has been Artist Member of Academy of France in Madrid at Casa de Velázquez in 2017 – 2018.

Belonging to the generation that grew up in an era dominated by image, she collects them with as much eagerness as suspicion, and ceaselessly questions their veracity. She prefers to put her ambiguous fictions in the service of reality, and the field of her experimentation encompasses the occupation of public space and gender issues, of which she highlights the founding mechanisms.

The experimental works of filmmaker and artist Randa Maroufi explore an elastic awareness of reality. Her films and moving images often employ special effects and other formal devices that alter perceptions of time, space and movement.

Her recent group exhibitions include: Sharjah Art Foundation (2019); MA Museum, Quebec (2019); Biennale de Dakar (2018); Bienal do Mercosul, Porto Alegre (2018); Boghossian Foundation, Brussels (2018), Sharjah Biennial, Lebanon (2017); Centre Pompidou, Paris (2017); KAI 10 | Arthema Foundation, Düsseldorf (2017); Videonale e. V., Kunstmuseum Bonn (2017); New Directors / New Films at the Museum of Modern Art, New York (2016); International Film Festival Rotterdam (2016); African Photography Meeting, Bamako (2015); the Marrakech Biennale (2014), etc.

She has received many awards for her film *Le Park* (2015), and *Bab Sebta* (2019).



Jessica Sarah Rinland

Royaume-Uni / United Kingdom
Cinéaste / Filmmaker

L'artiste et cinéaste anglo-argentine Jessica Sarah Rinland a vu ses œuvres à la fois projetées en salle et exposées à travers le monde. Elle a remporté des prix tels que la Mention spéciale au Festival du Film de Locarno pour son premier long-métrage (*Those That, at a Distance, Resemble Another*, 2019), le Premier Prix à la Biennale de Imagen en Movimiento de Buenos Aires (*Black Pond*, 2018), le Prix Arts + Science au Ann Arbor Film Festival (2014), le Prix du Meilleur film expérimental de l'ICA au London Short Film Festival (2013), et le Prix Schnitzer d'excellence artistique du MIT (2017). Elle a également participé aux programmes de résidence artistique du Film Studies Center de l'Université de Harvard, de la Flaherty Seminar Fellowship, de la MacDowell Colony, de l'Ikusmira Berriak de San Sebastián et des Somerset House Studios de Londres.

Argentine-British artist filmmaker, Jessica Sarah Rinland's work has been screened and exhibited internationally winning awards including Special Mention at Locarno Film Festival for her first Feature Film (*Those That, at a Distance, Resemble Another*, 2019), Primer Premio at Bienale de Imagen en Movimiento Buenos Aires (*Black Pond*, 2018), Arts + Science Award at Ann Arbor Film Festival (2014), ICA's Best Experimental Film at LSFF (2013), and M.I.T.'s Schnitzer prize for excellence in the arts (2017). She has also participated to program residencies including Film Studies Center at Harvard University, Flaherty Seminar Fellow, the MacDowell Colony, Ikusmira Berriak and Somerset House Studios.



Alexander Schellow

Allemagne / Germany
Artiste et cinéaste / Artist and filmmaker

Alexander Schellow est un artiste et cinéaste installé entre Bruxelles et Cologne. Il s'intéresse particulièrement à la relation entre l'espace, la perception et l'action au croisement entre la pratique artistique et la recherche scientifique. Depuis 1999, il travaille sur les processus de reconstruction de mémoire, sur la base d'une pratique quotidienne du dessin, qui génère différents formats de dessins, d'animations/de films, d'archives, d'installations, de lectures, de performances et de textes.

Ses œuvres, développées en partie au sein de collectifs comme ARG ou GREYZONE ZEBRA, ont été exposées dans le monde entier dans le cadre de projections, de conférences et d'installations, comme par exemple récemment à la Biennale de Taïpei, à l'Espace Khiasma à Paris, au Palais des Beaux-Arts/BOZAR et au Centre d'art contemporain WIELS de Bruxelles, à la Biennale de Malines, à la Biennale de Casablanca, au Festival d'animation ANIMASIVO de Mexico, ou au musée IZIKO de Cape Town.

Depuis 2007, Alexander Schellow enseigne par ailleurs à l'université, notamment à Londres, Paris, Tirana, Singapour, Mexico et Bruxelles, où il exerce en tant que professeur au sein du département Cinéma d'animation (erg) depuis 2013.

Alexander Schellow works as an artist and filmmaker in Brussels and Cologne. He deals closely with relations between space, perception and action at the junction between an artistic and scientific research. Since 1999, he has been working on reconstruction processes from memory, based on an ongoing daily drawing practice, which generates various formats of drawings, animations / films, archives, installations, readings, performances and texts. His works, partially developed within collectives such as ARG or GREYZONE ZEBRA, have been distributed internationally in screenings, lectures and installations, recently a.o. @ Taipei Biennial, Khiasma Paris, BOZAR and WIELS Brussels, Mechelen Biennial, Casablanca Biennial, ANMASIVO Mexico City, IZIKO Museum Cape Town.

Since 2007, Alexander Schellow has been regularly teaching at universities a.o. in London, Paris, Tirana, Singapore, Mexico City and Brussels, where he holds a professorship (department Cinema d'animation, erg) since 2013.



**SÉLECTION
OFFICIELLE**

**OFFICIAL
SELECTION**

Jean-Pierre Rehm

Délégué Général
General Delegate

Il ne faut jamais jurer de rien, on le savait, et cela nous a été confirmé brutalement tout récemment. Du coup, ce qui s'annonce, comme ici dans cet éditorial écrit près d'un mois en amont, reste encore de l'ordre du pari. Pari, notre décision *in extremis*, à l'annonce officielle de la réouverture des salles fin juin, de conduire un festival en salles, avec des films en grande nature, avec du son approprié, avec des hôtes venus accompagner leurs travaux, avec du public pour aller à leur rencontre, au moment où l'on pensait devoir y renoncer et se contenter d'une manifestation en ligne. Premier festival de cinéma post-Covid au monde, a-t-on pu dire à notre sujet. Nous allons faire de notre mieux, en dépit des incertitudes pratiques qui sont encore les nôtres à l'heure où j'écris ces lignes. Ce que nous savons déjà : ce sera une version un peu moins peuplée, et d'invitées et d'invités, et de films, mais sans doute aucun, et c'est décisif, de qualité non moindre que par le passé.

Car ce ne sont pas les propositions fortes qui manquent au rendez-vous. Un hommage à la cinéaste allemande Angela Schanelec qui, familière de notre pays avec deux films tournés dans nos frontières (*Orly* et *Marseille*), y reste à nos yeux encore discrète. Avec les films qu'elle accompagnera, et une masterclass, nous sommes heureux de prolonger l'effet qu'a eu sur nous son dernier opus, récompensé à Berlin de l'Ours d'argent, le très impressionnant *Ich war zuhause, aber*. Après Jean-Pierre Beauviala, Hong Sang-soo, Roger Corman, Isabelle Huppert, Bertrand Bonello et Sharon Lockhard, nous sommes heureux et honorés d'accueillir Angela Schanelec comme le Grand Prix d'Honneur du FID 2020.

Un salut discret, en quelques films, à l'immense acteur Michel Piccoli, disparu il y a peu. Rarement aura-t-on vu une filmographie aussi dense, éclectique, audacieuse. Rarement aura-t-on vu un acteur aussi discret trouver sa place aux sommets. Moretti, qui, à nos yeux lui rendait un hommage direct en le costumant en pape rétif, pour son ultime rôle, l'aura bien su.

Les quatre couloirs compétitifs regroupent 50 films, dont 46 premières mondiales et 4 premières internationales, qui représentent 28 pays. Cette année nous inaugurons une nouvelle compétition intitulée Flash, qui, comme son nom l'indique, rassemble des films dont la brièveté a la densité de l'éclair, l'évidence de l'éclat instantané, la beauté de la fulgurance. Cette compétition est transversale à l'ensemble des compétitions, comme celle qui concerne les premiers films et les candidats au Prix Cnap. Deux prix y seront décernés, dont, une première donc cette année, le Prix Alice Guy, qui reviendra, à l'intérieur de la compétition Flash, à une réalisatrice. Il est fort important, à ce sujet, de souligner que, pour la première fois, sur l'ensemble des compétitions la parité est complète : autant de réalisatrices que de réalisateurs se retrouvent en lice.

De nombreux autres films, hors compétition, joyaux que nous revendiquons tous avec la même conviction, complètent cette sélection officielle de près de cent films que nous avons souhaitée tout à la fois cohérente et éclectique, témoin des géographies, des écritures, des inquiétudes et des réjouissances de notre monde aujourd'hui, monde riche de sa complexité, dont nous refusons de schématiser l'entrelacs stupéfiant.

Nous tenons à remercier les salles qui ont répondu très vite présentes pour nous accueillir. À remercier également les nombreux jurys qui ont accepté notre invitation à travailler dur en ces journées d'été. Par ailleurs, et de première importance, rien de ceci n'aura été possible sans le au soutien de nos partenaires publics que nous souhaitons vivement remercier et dont nous tenons à saluer la constance et la complicité à nos côtés.

Dans l'espoir que vous pourrez et souhaiterez être des nôtres pour cette reprise de la vie festivalière, sachez que nous comptons la mener dans le souci le plus scrupuleux de la santé de chacune et de chacun. Raison pour laquelle il n'y aura ni programme ni journal

imprimés sur papier cette année ; ils seront en revanche disponibles en ligne. Raison pour laquelle la billetterie également sera virtuelle. Raison pour laquelle, enfin, nous respecterons au plus près les règles alors en vigueur dans les salles au regard de la fluidité de circulation, de l'aération et, bien sûr, des jauges.

Permettez-nous néanmoins de le redire, convaincus mais sans arrogance, et ne serait-ce qu'en le chuchotant à la manière d'un secret toujours à découvrir : vivent les cinémas vivants.

Nothing is ever certain, as we all know, and it was dramatically confirmed not long ago. Therefore, what is to come, even in this editorial written almost a month beforehand, remains a bet of some kind. The true bet was our last-minute decision, when the reopening of cinemas at the end of June was officially announced, just when we were about to give up and focus on an on-line event only, to organise an actual festival in cinema theatres, with full-scale films, proper sound, guests who come to show their work, and an audience to meet them. The first post-Covid film festival in the world, or so they said. We will do our best, regardless of the practical uncertainties that remain as I am writing this text. What we do know: it will be a version with fewer guests and films, but the crucial thing is its quality will not be affected in the least. Indeed, look out for powerful, compelling statements, this year as ever.

First, a tribute to German director Angela Schanelec, who knows France well and who directed two films here (*Orly* and *Marseille*); it is high time she got the appreciation she deserves in our country. The films she will present and her masterclass will be a great opportunity to prolong the profound effect that her last film, the impressive *Ich war zuhause, aber*, Silver Bear in Berlin, had on us. After Jean-Pierre Beauviala, Hong Sang-soo, Roger Corman, Isabelle Huppert, Bertrand Bonello and Sharon Lockhard, we are glad and honoured to welcome Angela Schanelec as FID 2020 Grand Prix d'Honneur.

A discreet salute, with a few films, to tremendous actor Michel Piccoli, who passed away not long ago. Rarely have we seen such a rich, eclectic, and bold filmography. And rarely have we seen such a discreet actor find its rightful place at the top. Moretti, who paid him a direct tribute by

turning him into a restive pope for his last role, would certainly agree.

There are 50 films in the four sections of the competition, including 46 world premieres and 4 international premieres, from 28 different countries. This year, we open a new competition fittingly called Flash, for films whose briefness has the intensity of lightning, the evidence of instantaneous radiance, the beauty of bedazzlement. This competition is transversal to all the others, just like the one for first films and the candidates for the Cnap Prize. Two prizes will be awarded, including, for the first time this year, the Alice Guy Prize, which will go to a female director in the Flash competition. Incidentally, for the first time we have full parity: all competitions considered, there are just as many female as male directors.

Many out-of-competition films, like so many gems we support just as eagerly, come to complete this official selection of almost a hundred films. It was our wish to have a selection at once coherent and eclectic, bearing testament to the many geographies, writings, concerns and joys of today's world, which is made all the more magnificent by its complexity, and whose amazing intertwining we refuse to simplify.

We would like to thank the cinema theatres that quickly jumped on board for welcoming us. We also thank all the members of the juries who have agreed to come and work hard during these summer days. Last but not least, we are deeply grateful for the constant support and understanding of our public partners, without whom nothing would have been possible.

Hoping that you will be able and willing to come and celebrate with us the rebirth of festival life, please know that the event will be managed with the greatest concern for the health and safety of everyone involved. Therefore, we won't print programs or daily newspapers this year, although they will be available on-line. Tickets will also be sold on-line. And finally, we will strictly observe official regulations in cinemas, as regards circulation, ventilation, and of course restricted admission capacities.

Yet allow us to say again, with conviction but without arrogance, even if only by whispering it like a secret yet to be disclosed - long live living cinemas!



Hommage à Michel Piccoli

Tribute to Michel Piccoli

Buñuel, Hitchcock, Renoir, Clément, Melville, Clouzot, Clair, Varda, Allio, Demy, Chahine, Godard, Carax, Moretti, Ferreri, Brisseau, Bava, Bellocchio, Ruiz, Faraldo, Oliveira, Cavalier, Iosseliani, voilà, et dont la liste est bien loin d'être complète, avec qui Michel Piccoli aura tourné.

En plus de 200 films, il se présente comme l'acteur que tout le monde souhaite. On se souvient de sa brève apparition dans *Holy Motors* où Carax avait affublé son visage d'une tache à la semblance d'un planisphère, ou comme un Gorbatchov pacificateur. Sans beauté particulière, sans virtuosité flagrante de jeu, Michel Piccoli n'a cessé de glisser, presque avec flegme, entre tous ses personnages auxquels il imprimait sa voix et un certain flegme.

Acteur par excellence, c'est-à-dire sans caractéristique particulière, caméléon qui ne se fond pourtant jamais dans le décor, Michel Piccoli aura inventé l'acteur qui s'esquive. C'est ce qu'a bien saisi Moretti dans *Habemus Papam*, film dont il est clair que davantage que la figure papale, c'est celle de l'acteur dont il est question, et plus précisément d'un seul : Monseigneur Piccoli. Adieu ! (J-P.R.)

Buñuel, Hitchcock, Renoir, Clément, Melville, Clouzot, Clair, Varda, Allio, Demy, Chahine, Godard, Carax, Moretti, Ferreri, Brisseau, Bava, Bellocchio, Ruiz, Faraldo, Oliveira, Cavalier, Iosseliani, these are some of the directors, among many others, with whom Michel

Piccoli has worked. With more than 200 films to his credit, he sure was one of the most sought-after actors. We all remember his brief appearance in Carax's *Holy Motors*, in which his face bore a planisphere-shaped birthmark, like a Gorbachevian peacemaker. Neither breathtakingly handsome, nor spectacularly dazzling as a performer, Michel Piccoli kept sliding, almost dully, from one character to the next, passing on to them his voice and a certain composure.

The quintessential actor, without distracting features, a chameleon who never really blended into the background either, Michel Piccoli invented the elusive actor. It is what Moretti captured so well in *Habemus Papam*, a film that is clearly less about the figure of the Pope than that of the actor, and one in particular: His Eminence Piccoli. Farewell, Sir! (J-P.R.)

Films d'ouverture / Opening Films





**COMPÉTITION
INTERNATIONALE**

**INTERNATIONAL
COMPETITION**



A Dança do Cipreste The Cypress Dance

Mariana Caló, Francisco Queimadela



Un champ : fleurs – jaune – insectes. Le visage d'une femme surgit en gros plan, fixe la caméra ; au son, un chant baroque célèbre Orphée, les arbres et les pierres. Au fusain, la femme dessine à même la roche des postures érotiques, des joutes sexuelles, mémoires de figures mythologiques. Une voix récite *Le Calypso* de Paul Valéry et ses expressions de désir à la fois entier et frustré. Le décor change : un bord de mer et ses humbles habitants : étoiles de mer, algues, conques, mollusques...

A Dança do Cipreste ne raconte rien sinon la plénitude du monde. Francisco Queimadela et Mariana Caló, dont on se souvient des splendides *The Mesh* and *The Circle* (FID 2015) et *Sombra Luminosa* (FID 2018), tissent un réseau d'impressions sensuelles, dans des plans qui semblent n'avoir pour seule motivation que le chant de la nature sous ses formes les plus simultanément ténues et vitales. Les cadres aigus s'accrochent aux détails des formes de vie : ici, des insectes butinent une fleur, là, une main caresse un corail et une bouche se repaît d'un oursin. Le jeu des éclairages se glisse dans le cycle des lumières naturelles : éclat du soleil, reflet de la lune sur la peau des corps enlacés. Les textes littéraires et les compositions musicales appuient la circulation de ce que le montage organise : une célébration de l'élan vital, où la sexualité se fait rapport au monde indistinct de la fertilité, où la vie se démultiplie de toutes les façons. L'art s'y présente pulsionnel, panique : la vie se manifeste partout : il suffit d'ouvrir l'œil. (Nathan Letoré)

A field: flowers – yellow – insects. A woman's face appears in close-up, staring at the camera, to the sound of a baroque song celebrating Orpheus, the trees and the stones. With charcoal, the woman draws erotic positions and sexual jousts recalling mythological figures onto the rocks. A voice recites Paul Valéry's *Calypso* and his expressions of desire, both complete and frustrated. The decor changes: a seashore and its humble inhabitants: starfish, seaweed, conches, molluscs...

A Dança do Cipreste tells of nothing less than the plenitude of the world. Francisco Queimadela and Mariana Caló, the duo we well remember behind the magnificent *The Mesh* and *The Circle* (FID 2015) and *Sombra Luminosa* (FID 2018), weave a web of sensual impressions in shots inspired by the most tenuous and vital forms of nature's song.

The penetrating images latch onto the details of life forms: insects gather pollen from a flower, a hand strokes a coral, a mouth feasts on an urchin. The lighting harmonises with the cycle of natural light: the radiance of the sun and the reflection of the moon on the skin of interlaced bodies. The literary texts and musical compositions sustain the flow of what the montage constructs: a celebration of the vital force, where sexuality connects to the world of fertility, where life multiplies in every possible way. Art appears lustful, Pan-like. All around, life is expressing itself: you just have to open your eyes. (Nathan Letoré)

Première Mondiale /
World Premiere



Portugal / 2020 / Couleur / HD, Stéréo / 37'

Version originale : portugais, anglais. **Sous-titres :** anglais. **Scénario, Image, Montage :** Mariana Caló, Francisco Queimadela. **Musique :** Eyvind Kang, Jessika Kenney. **Son :** Luis Henrique Silveira, Mariana Caló, Francisco Queimadela. **Avec :** Mariana Barrote, Henrique Ponte da Luz, Artur da Luz, Rafael da Luz. **Production :** Mariana Caló & Francisco Queimadela, Ida. **Distribution :** Portugal Film (Filipa Henriques). **Filmographie :** *The Mesh* and *the Circle*, 2014. *Luminous Shadow*, 2018.



Domovine Homelands

Jelena Maksimović



Une jeune femme au volant essuie une larme discrète. Elle rejoint un hameau niché dans la montagne. En fond, une chanson romantique populaire. C'est l'hiver, le vent souffle, glaçant. Puis en plans larges, grandioses, le spectacle d'une nature enneigée. Le territoire semble hostile. Mais dans le film se cherche un pays. « Domovine » signifie patrie, mais aussi bien le pays où l'on naît, le village où l'on a grandi, que l'endroit où l'on se sent chez soi, sans critères d'appartenance. Car c'est bien le retour au pays d'une jeune femme, qui n'a pourtant jamais foulé cette terre, dont il s'agit. Mutique, elle promène sa mélancolie au fil des saisons entre les ruines de maisons abandonnées, dans les pâturages printaniers, croisant le chemin de vaches souveraines, de troupeaux de brebis, de maraîchers affairés et de restaurateurs affables.

Aux fragments de paysages s'entremêlent images d'archives, chant de résistance et images privées des souvenirs, sans rapport manifeste. L'entreprise filmique, menée avec grande sobriété, devient celle d'un recueillement. Recueillir comme rassembler des éléments dispersés pour en empêcher la perte dans l'écoulement du temps. Recueillir l'image contrastée d'un pays où s'effacent les traces d'un passé marqué par la guerre. En dresser le portrait hétérogène pour l'œil étranger tout en le laissant libre de sa lecture, sans repère, touriste en *terra incognita*.

Recueillement enfin, dans le silence obstiné de la jeune femme, jusqu'à une oraison finale, détonation éclatante et vibrante, qui manifeste tout l'art du

montage de Jelena Maksimović (par ailleurs monteuse pour Stefan Ivančić, FID 2013, Marko Grba Singh FID 2015, Vlado Škafar FID 2016). Le film est ainsi révélé une seconde fois, à la lumière de ces mots de femme. (Claire Lasolle)

A young woman at the wheel wipes a small tear off her face. She's on her way to a hamlet nestled up in the mountain. In the background, a romantic pop song. It's winter, the icy wind blows. The spectacle of snowed-in nature then rises in wide, grandiose shots. The land seems hostile. But the film is about the quest for a country. « Domovine » means country; it also means the country we are born in, the village we grow up in, and the place where we feel at home with total disregard for criteria of belonging. For the stakes here are indeed a young woman's return to her country, a woman who has never set foot on its soil. Absorbed in speechlessness, she takes her melancholia out for a walk along the seasons between the ruins of abandoned houses, in the springtime pastures, crossing the sovereign cows' path, a herd of ewe, busy truck farmers and affable restorers. Fragments of landscapes, archival images, songs of resistance and images devoid of memories blend in the absence of a manifest relationship. The film-making endeavour, carried on with remarkable sobriety, turns into a gathering. As in gathering scattered elements to avoid losing them as time flows. Gathering the contrasted image of a country where traces of the past, along with the marks of warfare, are erased. Making its heterogeneous portrait for the foreign eye while leaving it free of its reading, lacking bearings, a tourist in uncharted territory. And finally, gathering in the young woman's obstinate silence, up to a final oration, a blast vibrating and bursting out, demonstrating all of the art of montage according to Jelena Maksimović (also montage technician for Stefan Ivančić, FID 2013, Marko Grba Singh FID 2015, Vlado Škafar FID 2016). The film is thus revealed once more in the light of these words spoken by a woman. (Claire Lasolle)

Première Mondiale /
World Premiere



Serbie / 2020 / Couleur / HD, Stéréo / 63'

Version originale : serbe, anglais, grec. Sous-titres : anglais. Scénario : Jelena Maksimović, Olga Dimitrijević. Image : Dušan Grubin. Montage : Jelena Maksimović. Son : Jakov Munižaba. Avec : Jelena Angelovski. Production : ENFM (Jelena Angelovski). Distribution : ENFM (Jelena Angelovski). Filmographie : *Milling the lights*, 2012. *Heavens*, 2014. *Taurunum boy*, 2018.



Explaining the Law to Kwame

Roe Rosen



Ce film bref fait partie d'un travail en cours, *Kafka for kids*, série, supposément pour la télévision, adaptation de *La Métamorphose*. S'y mélangeront, à la manière de *The Dust Chanel* (FID 2016), animation, parties jouées, comédies musicales, etc. Roe Rosen, on le sait depuis le chef-d'œuvre explosif *Les Confessions* (FID 2008), et cela n'a fait, pour notre plus grand bonheur, que se confirmer, refuse de se tenir dans les cadres fixés, brouille les lois des genres et ne redoute pas jusqu'au scandale. Plus austère cette fois, le dispositif. Devant un auditoire de jeunes adultes à l'attention fluctuante, une conférencière spécialiste du droit des enfants fait un exposé sur la question de l'âge de la responsabilité pénale décrété, d'une part, pour des citoyens israéliens et, d'autre part, pour des ressortissants palestiniens. Extraordinaire Hani Furstenberg, qui faisait déjà briller des feux éclatants de la violence comique *Hilarious* (2010), son monologue glisse cette fois, et son jeu avec, de considérations politiques de l'histoire du droit israélien à des révélations autobiographiques sur l'état de son corps de femme et ses fantasmes érotiques. Dans ce mouvement d'analyse de la loi, contaminée petit à petit par l'exaspération charnelle, c'est un discours de critique politique qui s'avance en même temps que son insuffisance et sa dissolution. Magnifique morceau d'anthologie, *Explaining...* ramasse le meilleur de la torsion que sait toujours exercer au plus retors Roe Rosen. (J.-P.R.)

This brief film is part of an ongoing project, *Kafka for Kids*, a series, supposedly for television, based on *The Metamorphosis*. Like in *The Dust Chanel* (FID 2016), it will mix animation, live action, musical numbers, etc. We have known since her explosive masterpiece *Les Confessions* (FID 2008) – an impression confirmed many times since, to our great joy – that Roe Rosen likes to push boundaries, to blur the laws of genres and is not one to shy away from a scandal. Only this time, the device is more austere. Before an audience of hardly attentive young adults, a lecturer specialised in children's rights does a presentation on the issue of the age of criminal responsibility, as decreed for Israeli citizens on the one hand, and for Palestinian citizens on the other hand. Wonderful Hani Furstenberg, who already made *Hilarious* (2010) shine with the fire of comical fierceness, delivers a monologue and a performance that move from political reflections to the history of Israeli law, and then to autobiographical revelations on the state of her female body and her erotic fantasies. Through this analysis of the law, infected little by little by carnal exasperation, it is a discourse of political criticism that develops, at the same time as its inadequacy and its dissolution. A beautiful classic piece, *Explaining...* is the perfect example of how Roe Rosen always manages to exert tension even on the most twisted elements. (J.-P.R.)

Première Mondiale /
World Premiere



Israël / 2020 / Couleur / HDV, Stéréo / 23'

Version originale : hébreu. **Sous-titres :** anglais. **Scénario :** Roe Rosen. **Image :** David Rodoy. **Montage :** Max Lomberg. **Son :** Amos Zipori. **Avec :** Hani Furstenberg. **Production :** Roe Rosen. **Distribution :** Roe Rosen. **Filmographie :** *Marseille Jamilla*, 2020 (co-réalisée avec Ruti Sela). *Explaining the law to Kwame*, 2020. *The Dust Channel*, 2016. *The Buried Alive Videos*, 2013. *Tse (Out)*, 2010. *Hilarious*, 2010. *The Confessions of Roe Rosen*, 2008. *Confessions Coming Soon*, 2007. *I Was Called Kuny-Lemel*, 2007. *Two Women and A Man*, 2005. **Editor:** *The Zionist Ventriloquist, A Compilation of Video Hits*, 2004. *Dr. Cross, A Dialogue*, 2004.



Eyes / Eyes / Eyes / Eyes

Albert García-Alzórriz



Un des traits de la statuaire, on le sait, est de transmettre, d'inscrire dans un futur pensé illimité, aussi inusable que la pierre. Dans les faits, les aléas de l'Histoire en décident souvent autrement. Et c'est de pierre, minéral sculpté devenant image, c'est de destruction, de conservation et de ses paradoxes, c'est d'iconoclasme dont il est question ici. C'est pourquoi le film d'Albert García-Alzórriz avance en boucles successives, suggérant de multiples emboîtements. En ouverture, au centre de l'image, face à la caméra, un miroir convexe tel un œil, disposé sur un mur de béton, image englobante où apparaît en son centre la caméra. Question d'images donc, rapportées sur elles-mêmes. Puis voici convoqué le mythe de Prométhée, puni, cloué sur son rocher, dans une version revisitée par Kafka. Un apologue concis dont les reprises creusent le film en spirale, alors que deux jeunes archivistes sont à l'œuvre, corps presque immobiles sous la brise d'un ventilateur, mains affairées à quelques tâches énigmatiques de conservations dans un entrepôt aux étagères garnies d'éclats de statues, déboulonnées comprendra-t-on. Des images de puissants (une belle galerie du XX^e siècle) vouées à l'éternité et ici défaits, dont les fragments conservés sont associés à des photographies montrant ceux qui les ont renversés, leur trophée à leur pied. Ainsi, de l'image de la pierre à la pierre faisant image, se redistribuent aussi les rapports aux corps, au temps, du supposé impérissable de la statuaire à l'instantané de la photographie. Autant de vanités chahutées sous le regard implacable de la caméra offrant des plans comme découpés au scalpel et à l'ordonnancement rigoureux.

Alors que « pendant ce temps les statues rêvent » et qu'une terre vengeresse agite les lieux de tremblements récurrents. Un film où plane la présence insistante du rocher, son « inexplicable » indiqué par Kafka, avant un final tout en malice. (Nicolas Feodoroff)

As we all know, one of the traits of a statuary is the transmission and the inscription in a future we think of as being unlimited, as unusable as stone. Reality shows that the vagaries of History often decide otherwise. It is indeed stone, sculpted mineral becoming image; it is destruction, conservation and its paradoxes, and iconoclasm that we are dealing with here. That's why Albert García-Alzórriz's film moves forth in successive loops, suggesting multiple overlapping. In the opening, at the image's centre, in front of the camera, a convex mirror like an eye is disposed on a concrete wall, encompassing image where the camera appears at the centre. It is therefore a question of images relating to themselves. Then Prometheus's myth, punished, nailed on its rock, is called upon in Kafka's revisited version. A concise apology whose takes sink the film deep into a spiral while two young archivists are working, their bodies almost motionless under the fan's breeze, their hands kept busy by enigmatic conservation tasks in a warehouse whose shelves are filled with the brightness of statues, understandably unbolted. Images of people in power (an impressive twentieth-century gallery) devoted to eternity are here, undone: their kept fragments are associated to photographs showing those who turned them over, their trophy at their feet. Thus, from the image of stone to stones making images, relations to the body and time, from the statuary's allegedly imperishable quality to photography's immediacy, are also re-distributed. Vanities heckled under the camera's implacable gaze offering plans finely cut by the scalpel, placed in the strictest possible order. While « statues are still dreaming » and a vindictive land unsettles these places and their recurring earthquakes. A film where the rock's insistent presence still hovers, deemed « inexplicable » according to Kafka's indications, just before a finale all in malice. (Nicolas Feodoroff)

Première Mondiale /
World Premiere



Espagne / 2020 / Couleur et Noir & blanc / HD 2K, Stéréo / 37'

Version originale : anglais. Sous-titres : anglais. Scénario : Albert García-Alzórriz, Gabriel Ventura. Image : Marc Cuscó. Montage : Albert García-Alzórriz. Son : Raúl López, Nora Haddad. Avec : Xisi Sofia Ye Chen, Rosa Tharrats. Production : Institut Ramon Llull, Albert García-Alzórriz. Distribution : Albert García-Alzórriz. Filmographie : Behind the eucalyptus trees, 2018.



Goodbye Mr Wong

Kiyé Simon Luang



L'histoire se passe au bord, à la surface et parfois sous les eaux d'un grand lac du Laos. France aide sa mère à faire vivre l'entreprise familiale. Mr Wong, milliardaire chinois, a pour le lac de grands projets d'exploitation touristique. Il a aussi celui d'épouser France, dont il est amoureux. Mais France est amoureuse de Xana, qui travaille pour Wong. *Goodbye Mr Wong* est bien un mélo, mais sans drame, tant le récit tient le pari de l'intelligence et de la bienveillance de tous ses personnages. Kiyé Simon Luang est admirable de croire encore à de tels archétypes, et de préférer le mystère des êtres à leur supposée complexité. Admirable aussi son détachement à l'égard de toute mode ou manière de la fiction contemporaine. Du cinéma français, il ne garde que le meilleur : Marc Barbé et Nathalie Richard, acteurs eux-mêmes hors normes, trouvent sous ce climat lointain et sous l'œil si sûr du cinéaste un terrain de jeu à la mesure de leurs fragilités. L'œil, mais aussi l'oreille. « Écoutez les sons du lac » : la recommandation finale du chef de village livre le secret d'une mise en scène amoureuse du lieu où elle se déploie. Ses exquises lenteurs sont celles des barques et bateaux qui transportent les passions calmes dans la blancheur voilée des paysages. Cette souveraine lenteur est aussi la résistance qu'opposent le lac et ses habitants aux violences de la prédation capitaliste. Si ce monde doit disparaître, grâce soit rendue à Kiyé Simon Luang d'avoir su partager sa beauté. (Cyril Neyrat)

The story takes place at the edge of, on the surface and sometimes below the waters of a great lake in Laos. France helps her mother in keeping the family business afloat. Mr Wong, a Chinese billionaire, plans to turn the lake into a major tourist resort. He also plans to marry France, with whom he is in love. But France loves Xana, who works for Mr Wong. *Goodbye Mr Wong* is a melodrama without drama, because the story bets on the intelligence and kindness of all its characters. It is admirable how Kiyé Simon Luang still believes in such archetypes, and favours the mystery of beings to their so-called complexity. Admirable as well is his lack of interest for any trend or mannerism in contemporary fiction. He only keeps the best of French cinema: Marc Barbé and Nathalie Richard, exceptional actors as well, find in this far-off climate and under the expert eye of the filmmaker a playing field up to their frailties. The eye, but the ear as well. "Listen to the sounds of the lake": the final piece of advice of the village chief reveals the secret of a mise-en-scène in love with the place it portrays. Its exquisite languidness is like that of the barges and boats that carry quiet passions in the hazy whiteness of landscapes. This sovereign slowness is also the resistance of the lake and its inhabitants to the violence of capitalistic predation. If this world is to disappear, let Kiyé Simon Luang be thanked for sharing its beauty. (Cyril Neyrat)

Film soutenu par la Région Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur

La Région Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur mène une politique de soutien à la production cinématographique et accompagne la création et la production cinématographique et audiovisuelle via plusieurs fonds d'aide à l'écriture, au développement et à la production.

Film supported by the Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur Region

The Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur Region has a policy of supporting film production, helping cinema and audiovisual creation and production with various funds for screenwriting, development and production.



Première Mondiale / World Premiere

Laos, France / 2020 / Couleur / 16mm / 100'

Version originale : lao, français, chinois, anglais. **Sous-titres** : français, anglais. **Scénario** : Kiyé Simon Luang. **Image** : Aaron Sievers. **Montage** : Frédéric Fichet. **Son** : Pierre-Alain Mathieu. **Avec** : Phonesavanh Viliyong, Nathalie Richard, Marc Barbé, Soula Saul, Khamhoo Phanludeth, Phourasamy Vilay, Thongmay Niyomkham. **Production/Distribution** : Shellac Thomas Ordonneau.

Filmographie : *Paix, Liberté, Prospérité*, 2015. *Hors la ville*, 2003. *Jeanne*, 2013. *Tuk Tuk*, 2012. *Ici Finit l'exil*, 2010. *La Chambre*, 2006. *Le village de la chance*, 2005. *L'île éphémère*, 2005. *Journal du retour*, 2004.



Gli appunti di Anna Azzori / Uno specchio che viaggia nel tempo The Notes of Anna Azzori / A Mirror that Travels through Time Constanze Ruhm



Anna, c'est d'abord une jeune femme, alors toxicomane et enceinte, rencontrée piazza Navona à Rome un jour de janvier 1972 par Alberto Grifi, cinéaste de la scène underground et Massimo Sarchielli, acteur reconnu, qui en feront la matière de leur film *Anna*. Au fil de longues prises autorisées alors par la vidéo, ils l'observent, la font re-jouer, la laissent improviser sa propre vie. Film-fleuve, œuvre phare des années 70, entre cinéma vérité et film politique et théorique, où Anna est plus leur objet qu'un sujet. Qui a été Anna ? Qui serait-elle aujourd'hui ? De quoi est-elle le nom ? Qu'aura-t-elle été ? Telle est l'enquête entreprise ici par Constanze Ruhm pour qui il s'agit d'interroger le film lui-même comme outil d'oppression de la jeune femme, d'examiner cette place assignée de « cobaye » et objet d'un « sadisme mal caché » du film comme Grifi l'a reconnu vingt ans plus tard. La matière pour Rhum sera d'abord *Anna* revu à l'aune de ses chutes, images et sons, hors champ non retenus pour le film, son envers et ses non-dits, qu'elle retravaille, malaxe, scrute, répète, et qui hantent le film comme des fantômes obsédants. Ce pas de côté en appellera d'autres. Ainsi sont convoquées la piazza Navona revisitée comme scène politique d'une autre histoire, la voix de la Daphné d'Ovide traversant le film à la manière d'un chœur antique, un casting de jeunes femmes d'aujourd'hui comme autant de nymphes possibles. De proche en proche, se construit en écheveau serré un contrechamp de la place réservée aux femmes, des années 70 au temps présent, où résonnent des archives de luttes féministes remises en pleine lumière. Changement de

point de vue donc, pour le portrait en creux d'une Anna dont la voix, tantôt réelle, tantôt nourrie de notes que la cinéaste lui prête pour l'occasion (les appunti du titre) nous guide, en miroir des combats de son temps comme du nôtre. Manière de la faire rentrer dans un autre cadre, à sa mesure, de lui rendre la parole et de lui donner un nom. (N.F.)

To begin with, Anna, was a young woman who used to be a drug addict, and pregnant now. Underground film-maker Alberto Grifi and renowned actor Massimo Sarchielli met her in Rome's Piazza Navona on a January day in 1972: she's going to be the subject matter of their film *Anna*. All through the long takes – as video authorized them back then –, they observe her, ask her to do another take, letting her improvise her own life. An overflowing film, a key work from the Seventies, between cinéma vérité and political/theoretical cinema: in it, Anna is an object more than she is their subject. Who was she? Who would she be today? What is it she gives a name to? What will she have been? What Constanze Ruhm undertakes here is exactly such an inquiry. For her, it's a matter of questioning the film itself as an instrument of the young woman's oppression; to examine this assigned place of a « Guinea pig » and the object of the film's « poorly concealed sadism », as Grifi acknowledged it twenty years later. First of all, for Rhum, the material will be *Anna*, revisited in terms of its falls, its sounds and images, the off camera bits not kept for the film, the outside in and its unspoken words as she works through them again, mixing, scrutinizing, rehearsing, haunting the film like obsessive ghosts. Such a step aside will surely call for other ones. Thus, those who are summoned include Piazza Navona revisited as the political scene of another history; Daphné d'Ovide and her voice moving across the film as in an ancient choir; and a cast of today's young women in the guise of potential nymphs. A sequence is gradually built, as in a tight skein, against the place reserved for women, from the Seventies to the present, where archives of feminist struggles are brought to light in their full resonance. A change in point of view, therefore, for Anna's deep portrait whose voice, at times real, at times nourished with notes the film-maker lends her for the occasion (the "notes" in the title), guides us through a reflection of struggles of its time as well as our own. A way of letting her enter another frame, one that fits her, giving her speech back, and a name. (N.F.)

Première Internationale /
International Premiere

Autriche, Allemagne, France / 2020 / Couleur et Noir & blanc / HD, Dolby Stéréo (SR) / 72'

Version originale : allemand, italien. Sous-titres : français. Scénario : Constanze Ruhm. Image : Hannes Böck. Montage : Hannes Böck, Constanze Ruhm. Musique : Gaël Segalen Son : Sebastian Meyer. Avec : Gemma Vannuzzi, Mona Abdel Baky, Kheda Durtaeva, Law Wallner, Lia Wilfing, Livia Szankowsky, Judith van der Werff. Production : Balthazar (Constanze Ruhm). Distribution : Sixpackfilm (Dietmar Schwärzler). Filmographie : *Gli appunti di Anna Azzori / Uno specchio che viaggia nel tempo*, 2020. *Comparing Local Spectres*, 2015. *Panoramis Paramount Paranormal*, 2014-16 (co-réalisé avec Emilien Awada). *Kalte Probe*, 2013 (co-réalisé avec Christine Lang). *Crash Site / My_Never_Ending_Burial_Plot*, 2010. *X Love Scenes / Pearls Without A String*, 2007. *X Nana / Subroutine*, 2004. *X Characters / RE(hers)AL*, 2003. *A Memory Of The Players In A Mirror At Midnight*, 2001. *Travelling / Plan 234 / Extérieur Nuit*, 1999/2005. *Evidence*, 1999. *Apartment*, 1999.



Gyres 1-3

Ellie Ga



Les gyres, gigantesques courants marins, transportent toutes sortes d'objets de part et d'autre des océans. Lorsqu'ils quittent l'orbite du gyre, certains de ces objets sont rejetés sur le rivage, où des « peigneurs de plage » les ramassent et s'ingénient à retracer leur parcours. *Gyres 1-3* est l'invention d'un mouvement filmique qui fait circuler les images et les idées au fil de la pensée comme les objets dérivent à la surface du Pacifique ou de la Méditerranée. Mieux encore, le pari tenu par Ellie Ga est celui d'une forme filmique qui accorde et articule le mouvement des courants marins et le geste des « beachcombers ». Cela commence par l'invention d'un dispositif qui réalise à l'écran cette image océanique et chiffonnière de la pensée. Dans le noir du cadre se découpent les deux rectangles blancs d'une table lumineuse ; une main prélève des photographies transparentes dans le rectangle du bas, où elles attendent en désordre, et les agence sur celui du haut. Une voix, off, déroule un récit qui éclaire leurs rapports, restituée à ces restes d'expériences passées leur pleine puissance d'image. Main et voix sont celles de la cinéaste qui, seule à bord et navigatrice hors pair, trace des chemins de clarté dans la tempête du présent. D'une plage de la côte ouest à une île de la mer Egée, de la mort de sa mère à celle de Bruce Chatwin, des prières en bouteille dérivant vers l'île de Symi aux gilets de sauvetage échoués sur les plages de Lesbos, la pensée d'Ellie Ga invente sa propre cartographie, intime et mondiale, des désastres et des espérances. En disciple de Walter Benjamin, elle sait que le deuil est la tonalité de la pensée, mais que le travail de la pensée convertit la douleur de la perte

en joie des rencontres et des échanges. Bouteille à la mer, vestige intime ou relief anonyme, toutes sortes d'images et de choses déchues attendent d'être ramassées par une main ouverte, relevées par une pensée aventureuse. Le montage comme forme de la pensée : l'idée est vieille comme la modernité, mais très rares sont les films qui, comme *Gyres 1-3*, ont le génie de lui rendre un tel éclat, une telle puissance d'élucidation du chaos du monde et des désordres de l'existence. (C.N.)

Gyres are gigantic ocean currents that carry all kinds of objects across oceans. When they leave the vortex of the gyre, some of these items eventually wash up on the shore, where "beachcombers" pick them up and strive to trace back their itineraries. *Gyres 1-3* invents a filmic movement that circulates images and ideas as they pass through the director's mind, like objects drifting on the surface of the Pacific Ocean or the Mediterranean Sea. Better still, Ellie Ga's successful gamble is that of a filmic form which coordinates and links together the movement of ocean currents and the endeavour of beachcombers. It starts with the creation of a device that carries out on screen this oceanic, scavenging image of thought. The two white rectangles of a light table stand out against the darkness of the frame; a hand selects transparent photographs in the bottom rectangle, among a messy pile of others waiting to be picked up, and then lays them out on the top rectangle. Off-screen, a voice unravels a story that sheds light on the connections between them, and restores the full power of the remains of experiences past as full-fledged images. The hands and the voice belong to the director, alone on board, a peerless seafarer mapping out paths of light through the present storm. From a west-coast beach to an island in the Aegean Sea, from the death of her mother to that of Bruce Chatwin, from bottled prayers drifting towards Symi island to life jackets washed-up on the beaches of Lesbos, Ellie Ga's mind follows its own map, both private and global, of disasters and hopes. As a disciple of Walter Benjamin, she knows that mourning is the tone of thought, but that the process of thought converts the pain of loss into the joy of encounters and exchanges. Like so many bottles tossed at sea, intimate relics or anonymous remnants, all kinds of fallen images and things are waiting to be gathered up by an open hand, held up by an adventurous mind. Editing as a form of thought: the idea is as old as modernity itself, but *Gyres 1-3* is among the very few films of genius that manage to restore its bygone splendour, its power to illuminate the chaos of the world and the turmoil of existence. (C.N.)

Première Mondiale /
World Premiere



États-Unis, Suède / 2020 / Couleur / DV NTSC, Stéréo Dolby Digital / 42'

Version originale : anglais. Scénario, Image, Montage : Ellie Ga. Son : Mario Adamson. Avec : Ellie Ga. Production : Ellie Ga and The Whitney Museum of American Art, New York. Distribution : Ellie Ga. Filmographie : *Strophe*, *A Turning*, 2017.



Northern Range

Olivier Derousseau



Avant le premier plan, il est dit du mot *us*, en italique, qu'il revient à chacun de le définir pour soi-même. Ce « nous », *Northern Range* n'a, comme tout film authentiquement politique, d'autre tâche que de le chercher, de l'inventer. C'est son sujet et sa passion.

C'est d'abord le portrait d'un territoire, ce Nord maritime de la France, entre Dunkerque et Calais, où Olivier Derousseau vit et travaille : paysages saccagés, installations portuaires, panaches de fumée arrachés par le vent aux cheminées des industries pétrochimiques. C'est aussi une suite musicale en cinq tableaux, sorte de blues minimal, amoureuxment composée à la mémoire du temps et du peuple perdus : basse continue des camions sur l'autoroute, percussions du vent dans les micros, tous les bruits du monde mêlés sur une trame de guitare répétitive. C'est encore une méditation mélancolique sur l'étoffe des jours, la chair du devenir, l'irréversible effacement et les traces qui attendent d'être sauvées. Car ce que les hommes détruisent, le temps en efface les traces – à Calais, exemplairement, l'éphémère ville appelée « jungle », bâtie pour et par les réfugiés. Qu'en reste-t-il ? Des bribes de parole, qui disent les espoirs déçus. Deux silhouettes sur une photo, l'empreinte des bulldozers, bientôt rien. Comment lutter là-contre ? Par le travail artistique, répond Derousseau. mais dans ce qu'il lui reste d'ouvrier. On est dans une maison, le cinéaste et ses compagnons sont à l'ouvrage : des traces sont recueillies dans le vaste dehors, des actes sont enregistrés dans la lumière, parmi les fleurs. Il y faut une croyance : que contre tous les enfers du dehors, l'ouvrage amoureux peut

esquisser un paradis. A condition de ne pas cueillir les fleurs, mais de recueillir le passage d'un rayon de soleil sur les corolles. Ne pas cueillir, mais faire quand même le bouquet. Pour se recueillir. Car, merveille ultime, c'est en s'adressant à un mort, à un compagnon d'ouvrage disparu, que le cinéaste ajuste les traces, noue le film comme un bouquet déposé pour tous les morts, oubliés, expulsés de cette terre. *Northern Range* est leur Passion, soit l'inscription de « traces qui nous ressemblent », comme disait Leutrat à propos du film de Godard. Des fleurs à la boue, du vacarme des camions au murmure des vagues, l'énigme de cette ressemblance est bouleversante. (C.N.)

The film opens with the word "us" in italics, for everyone to define for themselves. The sole mission of *Northern Range*, like any authentically political film, is to seek and invent this "us". It's both its theme and its passion. It's firstly the portrait of an area, France's north coast between Dunkirk and Calais, where Olivier Derousseau lives and works: ransacked landscapes, port installations, plumes of smoke from the chimneys of petrochemical facilities, blown by the wind... It's also a musical suite in five parts, a kind of minimalist blues lovingly composed in memory of time and people that have disappeared: the constant bass of juggernauts on the motorway, the percussion of the wind in the microphones, all the world's sounds blending into a repetitive guitar thread. And it's a melancholy meditation on the stuff of days, the flesh of the future, on irretrievable erasure and the traces waiting and hoping to be saved. Because time erases what people destroy – in Calais, for example, what remains of the makeshift city known as "The Jungle", built for and by refugees? Snatches of conversation that describe disappointed hopes; two figures in a photo; the traces of bulldozers... and soon, nothing at all. But how can we combat this? Through artistic work, replies Derousseau, but from what remains in him of the working class. We're in a house, and the filmmaker and his companions are at work: traces are gathered from the vast outdoors, actions are recorded in the light among the flowers. Faith is required... faith that despite the hell outside, this labour of love can portray a paradise... but only on condition not to gather the flowers, but to reap the passing of a ray of sunshine on the petals; not to gather flowers, but nevertheless to arrange a bouquet, to gather one's thoughts and mourn. Because – the ultimate wonder – it's by addressing a dead person, a fellow worker now deceased, that the director adjusts the traces, bringing the film together like a bouquet of flowers left for all the dead, the forgotten and the expelled from this earth. *Northern Range* is their Passion, the inscription of "traces that resemble us", as Leutrat said about Godard's film. From flowers to mud, from thundering juggernauts to whispering waves, the enigma of this resemblance is overwhelming. (C.N.)

Première Mondiale / World Premiere

France / 2020 / Couleur et Noir & blanc / HD, Stéréo / 70'

Version originale : anglais, français. **Sous-titres** : français, anglais. **Image** : Olivier Derousseau. **Montage** : Léo Richard. **Musique** : Olivier Brisson, Julien Bancelhon. **Son** : Anne Sabatelli. **Production et Distribution** : Horizon Inverse

Filmographie : *Salaud d'argent* (coréalisation : Romain André, Baptiste Bessette, Stéphanie Béghain, Kamel Belaid, Olivier Derousseau, Gilda Fine, Elisa Le Briand, Nathalie Nambot, Nicolas Ray, Pauline Rumen, Bruno Thomé et le Groupe Boris Barnet), 2016. *Une tempête...* (coréalisation : Joachim Gatti, Tristan Varlot, Olivier Derousseau, Jean-Baptiste Leroux, Jane David et GEM (Groupe d'Entraide Mutuelle) Les Envolés), 2015. *Nager, comme si c'était hier* (coréalisé avec Isabelle Ogilvie), 2011. *Hiver à Vivier*, 2009. *Accoster*, 2008. *Dreyer pour mémoire*, 2004. *Bruit de fond, une place sur la terre*, 2001.



N.P

Lisa Spilliaert



N.P., c'est d'abord le titre d'un roman de l'écrivaine japonaise Banana Yoshimoto, publié en 1990. S'y déroulent les énigmes qui entourent un autre texte, éponyme, recueil de nouvelles rédigées en anglais cette fois par un mystérieux auteur japonais, Sarao Takase, émigré aux États-Unis. Éminemment troublant, nous y est expliqué que chaque traducteur japonais, arrivé à la quatre-vingt-dix-huitième nouvelle, meure. Éminemment inquiétant, y est relaté que l'inceste circule au cœur des intrigues, unissant de manière scabreuse la plupart des personnages. On aura vite saisi que l'enjeu ici est de pointer, de manière sensible, jusqu'au scandaleux, les liaisons dangereuses au cœur de toute entreprise de traduction. Sans oublier l'entrelacs sophistiqué que dessine la relation entre deux cultures, ici occidentale et asiatique. À ce bouquet de motifs déjà bien touffu, Lisa Spilliaert, pour son premier long métrage, relève superbement le défi d'ajouter l'arabesque d'une autre « translation », celle de l'adaptation d'un texte littéraire au cinéma. Raison pour laquelle, sans aucun doute, elle a choisi de gommer tout son direct. Hormis une splendide bande originale faite de compositions, commanditées pour l'occasion, de Wolf Eyes (fameux groupe noise américain) et d'Asuna (japonais), et d'un fabuleux travail de bruitage, bruissement discret des rumeurs du monde, tous ses dialogues, comme au temps du muet, sont écrits sur l'image. Empruntant autant au mélo qu'à une esthétique de roman photo, Lisa Spilliaert navigue avec habileté entre les genres et nous offre un film unique, étonnant, tout de grâce, où il semble, qu'en toute discrétion, elle soit parvenue à mettre beaucoup d'elle-même. (J.-P.R.)

To begin with, *N.P.* is the title of a Banana Yoshimoto novel published in 1990. Riddles unfold around another eponymous text, a collection of short stories written in English, this time, by Sarao Takase, a mysterious Japanese author who emigrated to the United States. In eminently unsettling ways, it tells us about how every Japanese translator must die once she reaches the ninety-eighth short story. In eminently disturbing ways, it tells us about how incest finds its way, reaching the core of all plots, inviting characters to merge into one another in the most appalling ways. We understand that what is at stake here sensibly points, with an added sense of the scandalous, to those dangerous liaisons at the heart of any and all translating endeavour. Not to mention the sophisticated twist which the relationship between Western and Asian cultures sketches out. To such a dense bouquet of motifs, Lisa Spilliaert, superbly rising up to the challenge of her first feature-length film, adds the arabesque of another « translation »: adapting a literary text to film. No doubt one reason why she chooses to erase all live sound. Aside from a splendid, original soundtrack commissioned for the present occasion, featuring compositions of a famous American noise group, Wolf Eyes, and Japanese artist Asuna, in addition to a fabulous sound effects job and the discreet rustling of the world's rumours, we see, as in the silent movies era, all of its dialogues written on the image. Extensively borrowing from melodrama and an aesthetics of photographic novels, Lisa Spilliaert skillfully surfs between genres, offering us a surprisingly unique film endowed with such grace and where, so it seems, she has successfully, and discreetly, integrated much of her own self. (J.-P.R.)

**Première Mondiale /
World Premiere**

Belgique / 2020 / Couleur / 2K, Stéréo / 60"

Version originale : muet. **Sous-titres** : anglais. **Scénario, Image** : Lisa Spilliaert. **Montage** : Inneke Van Waeyenberghe, Lisa Spilliaert. **Musique** : ASUNA, Wolf Eyes, Stacks. **Son** : Senstudio (Olivier Thys). **Avec** : Clara Spilliaert, Mikiko Kawamura, Saartje Van de Steene, Hiroshi Miyamura. **Production et Distribution** : Escoutville.

Based on original book BANANA YOSHIMOTO "N.P." Kadokawa Shoten Publishing Co., Ltd. in Japan ©1990 BANANA YOSHIMOTO / N.P.

Filmographie : *Hotel Red Shoes*, 2013. *Growth Record 1*, 2014. *Growth Record 2*, 2015. *Growth Record 3*, 2016. *Growth Record 4*, 2017.



Pajeú

Pedro Diogenes



Terrifiée, une jeune femme garde les yeux rivés sur une inquiétante monstruosité, sorte d'esprit païen jailli d'un cours d'eau. Ainsi s'ouvre *Pajeú*, du nom de ce dernier, fiction fantastique qui emprunte les méandres de la rivière pour conduire le récit. Afin de se débarrasser d'un rêve qui contamine sa vie, Maristela enquête sur l'histoire du Pajeú, aujourd'hui oublié, enfoui dans les entrailles de la ville de Fortaleza. Le film fait des transformations urbaines successives conduisant à l'enfouissement du Pajeú un mystère aux accents surnaturels. Il organise un univers paranoïaque sobrement mis en scène. Les visions cauchemardesques servies par une bande son électro aux sonorités métalliques traduisent l'anxiété de la jeune fille qui sombre peu à peu dans un état dépressif : retrait jusqu'à l'isolement, sensations de paralysie, angoisse de la disparition, mélancolie. La frontière entre rêve et réalité s'efface. *Pajeú* intrique habilement les genres. Tour de force du film et de son économie de moyens, la quête de réponses de la jeune femme, brillamment interprétée, offre l'occasion de recueillir la parole des habitants de Fortaleza, de retracer l'histoire de cette ville, introduisant au cœur de la fiction une matière documentaire inattendue. *Pajeú* devient la chambre d'écho de générations inquiètes de la destruction de leur environnement, de leur impuissance face aux métamorphoses urbaines incontrôlables, de leurs préoccupations écologiques, de l'effacement de leur histoire. Quand Maristela prend le micro dans une ultime scène de karaoké solitaire, c'est pour chanter d'une voix dissonante la dépossession... jusqu'à la disparition. (C.L.)

A terrified young woman is staring at a disturbing monstrosity, a kind of Pagan spirit that has sprung out of a river. Such is the opening scene of *Pajeú*, named after the creature, a fantastic character which follows the meanderings of the river and drives the story. Eager to get rid of a nightmare that is infecting her life, Maristela is looking into the story of Pajeú, the now forgotten figure buried in the depths of the city of Fortaleza. The film goes through successive urban transformations leading to the burying of Pajeú, a mystery imbued with supernatural elements. It constructs a soberly staged paranoid universe. The nightmarish visions, intensified by an electro soundtrack with metallic tones, express the young girl's angst as she slowly sinks into a depressive state: withdrawal to isolation, feelings of paralysis, death anxiety, melancholia. The border between dream and reality fades. *Pajeú* cleverly intertwines genres. The amazing feat of the film and its economy of means is that the quest of the young woman, played remarkably, gives us an opportunity to hear the stories of the people of Fortaleza, and also the city's history, introducing an unexpected documentary element into fiction. *Pajeú* becomes the echo chamber of generations which are worried about the destruction of their environment, their powerlessness against uncontrollable urban metamorphosis, their environmental concerns and the obliteration of their history. When Maristela grabs the mike in the final solitary karaoke scene, it is to sing in a discordant voice about dispossession... until total disappearance. (C.L.)

Première Mondiale /
World Premiere

Brésil / 2020 / Couleur / HDV, Dolby Digital / 74'

Version originale : portugais. **Sous-titres :** anglais. **Scénario :** Pedro Diogenes. **Image :** Victor de Melo. **Montage :** Guto Parente, Victor Costa Lopes. **Musique :** Vitor Colares. **Son :** Lucas Coelho de Carvalho. **Avec :** Fatima Muniz, Yuri Yamamoto. **Production :** Amanda Pontes, Caroline Louise (Marrevolto). **Distribution :** Embaúba Filmes. **Filmographie :** *My Own Private Hell*, 2018 (coréalisation avec Guto Parente). *The Last Draught*, 2016 (coréalisation avec Luiz Pretti et Ricardo Pretti). *Clenched Fists*, 2014 (coréalisation avec Luiz Pretti et Ricardo Pretti). *At The Wrong Place*, 2011 (coréalisation avec Luiz Pretti, Guto Parente et Ricardo Pretti). *The Monsters*, 2011 (coréalisation avec Luiz Pretti, Guto Parente, Ricardo Pretti et Pedro Diogenes). *Road To Ythaca*, 2010. (coréalisation avec Luiz Pretti, Guto Parente et Ricardo Pretti).



Río Turbio Shady River Tatiana Mazú González



Río Turbio est le nom d'une ville minière située dans la Patagonie argentine. Où les femmes sont interdites de descendre dans les puits en raison du mauvais sort qu'elles y transmettraient. Histoires de sorcières dont la fonction bien connue est de mettre au ban les femmes, contre quoi Tatiana Mazú González, originaire de cette ville, part en guerre. Une entreprise aussi précise que déterminée, sous les auspices du fameux *De la guerre* de Clausewitz qui scande ce film aussi calculé qu'un tir, à l'instar de cette photographie représentant une femme pointant un fusil qui peu à peu s'imprime sous nos yeux dès les premières images. Fabriquer une image donc, en sortant des stéréotypes, et donner voix à ces femmes que la tradition masculine (locale ?) relègue au second plan. Avec en point de mire, cette mine interdite que l'on verra peu (rares images d'archive avec des hommes), matricielle, inaccessible, alors que se déploient des paysages silencieux à la beauté lugubre, en longs plans fixes, comme étouffés, sous la neige, dans la brume, sous la glace à briser. Et des voix de femmes, leurs récits de lutte, combat les concernant, mais visant tout autant les conditions de travail dans la mine meurtrière. Dire, écouter, transmettre, comme le suggère cette radio mise en place par ces femmes, sans cesse évoquée, ou cet étrange enregistreur disposé au sol ça et là dans le film. Une avancée qui se fait au rythme d'une chronique, celle de ce film à faire, au fil des échanges que la réalisatrice a avec sa tante. Le parti, on l'aura compris, est celui de jouer de visibilités et d'invisibilités, d'écoute et d'empêchement, tandis que se dévoile peu à peu la machinerie de la mine, absente, par l'entremise de

dessins à la précision clinique. Question de régime d'image, de cadre et de hors champ, et de possibilité de représentation pour cette communauté réduite au dehors, jusqu'à la dédicace finale, contre cette rivière aux eaux troubles du titre. (N.F.)

Río Turbio is the name of a mining town located in Argentina Patagonia. Where women are forbidden to go down the wells because of the bad luck they would bring to it. Witchcraft stories whose well-known function is to have women banned: originally from this town, Tatiana Mazú González, wages war against it. An endeavour as accurate as it is determined, under the auspices of Clausewitz' famous *Of War* punctuating this film as calculated as a gunshot, much like that photograph representing a woman pointing a gun, gradually printed under our eyes from the very first images. Making an image therefore, leaving stereotypes behind, and giving these women a voice which the (perhaps local) masculine tradition has relegated to a secondary plan. This matricial, inaccessible forbidden mine, though always aimed at, is hardly shown (while we do see rare archival images including men). Silent landscapes of lugubrious beauty unfold in long, still sequences stifled under the snow, in dewdrops, below the ice to be broken. And the women's voices, their stories about struggles they've long since been involved with, are aimed towards the working conditions in the murderous mine. Saying, listening, conveying, as suggested by this radio these women set up, constantly evoked, or that strange recorder disposed on the ground here and there in the film. A step forward taken at the rhythm of a chronicle, like the one told by this film yet to be made, as the film-maker converses with her aunt. The film's bet, as we understand it, is to outperform what is visible and what is invisible, listening and avoiding, while the mine's machinery, absent behind the mediation of clinically accurate drawings, is gradually revealed. It's a question of image regime, of frame and off camera movement, and the possibility of representing this community reduced to the outside, up to the final dedication, against the title's river of troubled waters. (N.F.)

Première Mondiale / World Premiere

Argentine / 2020 / Couleur et Noir & blanc / HD, 8 mm, DVCAM, 16 mm, Dolby Digital / 81'

Version originale : espagnol. Sous-titres : anglais. Scénario : Tatiana Mazú González. Image : Tatiana Mazú González. Montage : Sebastián Sanzottera. Son : Julián Galay. Production, Distribution : Florencia Azorín (Antes Muerto cine) . Assistant réalisateur : Manuel Embalse. Design graphique : Sofía Mazú González. Etalonnage : Daniela Medina Silva. Mixage sonore : Hernán Higa & Alan Fridman. Filmographie : *Little Red Riding Hood*, 2019. *The internationale*, 2015. *The state of things*, 2012.



Se escuchan aullidos The Howls

Julio Hernández Cordón



Cinéaste à la filmographie célébrée (*Hasta el sol tiene manchas*, FID 2012, *Cómprame un revólver*, Quinzaine des réalisateurs 2018), Julio Hernández Cordón n'a rien perdu de son esprit de subversion et d'expérimentation. Faire du cinéma une pure puissance de jeu et de joie, employer ce jeu joyeux à l'exploration d'un territoire et au voyage dans le temps : tel est le réjouissant programme de *Se escuchan aullidos*. Le territoire de jeu est Texcoco, la ville mexicaine où le cinéaste a grandi. Le temps, c'est celui qui à la fois sépare et rapproche son enfance de celle de sa fille, Fabiana. La règle du jeu : inviter Fabi à arpenter le terrain de jeu de jeune Julio, suivre les trajets de l'adolescente d'aujourd'hui comme le tracé d'un double portrait : le sien, et celui de son père enfant. Masqué comme un voleur ou un super-héros, Julio se faufile dans le cadre pour chuchoter à l'oreille de sa fille, lui souffler les anecdotes de son enfance : creuser un tunnel pour s'enfuir de l'école, escalader les clôtures les plus acérées, se baigner dans le réservoir d'eau du quartier... Fabi répète à voix haute, amusée d'en apprendre de si belles sur son garnement de père. « Mon papa voulait être un voleur ou un espion. Moi je ne sais pas, je veux être moi-même », dit-elle. Elle l'est, à chaque instant, en jouant à rejouer et redire l'enfance de son père. Être soi-même en jouant (avec) les autres, se raconter en racontant l'autre : on entend des hurlements, c'est le spectateur qui hurle de plaisir. Double portrait, double traité : de désobéissance enfantine et de désinvolture artistique. Le cinéma que bricole Hernández Cordón avec sa fille et quelques amis est le plus libre et sauvage que l'on puisse rêver. C'est

aussi le plus précis et rigoureux, en ce que chaque plan canalise et intensifie l'énergie de l'improvisation par un génie instinctif du cadre, de la composition entre figures et fonds, corps et lieux. Prodiges de cinéma qui, tout en creusant par l'image un passage souterrain entre deux enfances, emploie cette double enfance à réenchanter le territoire exploré, à le sauver, le temps d'un film, du désastre écologique et d'une urbanisation désertique car sans mémoire. (C.N.)

As a director with a highly acclaimed filmography (*Hasta el sol tiene manchas*, FID 2012, *Cómprame un Revólver*, Directors' Fortnight 2018), Julio Hernández Cordón has lost nothing of his subversive and experimental spirit. Making a movie that's an intensely powerful moment of joy and playfulness, and using this joyful game to explore a place and travel through time is *Se Escuchan Aullidos*'s jubilant manifesto. The playing field is Texcoco, the Mexican city where the director grew up. Time is what both separates and brings together his childhood and that of his daughter Fabiana. And the rules of the game are to invite Fabi to roam the young Julio's playing field, and to follow the teenage girl's wanderings today like the outline of a double portrait – hers and that of her father as a child. Masked like a thief or a superhero, Julio slips into the frame to whisper into his daughter's ear, telling her stories from his childhood about digging a tunnel to escape from school, climbing barbed-wire fences, swimming in the neighbourhood's water reservoir... Fabi repeats them out loud, amused to learn such funny things about her rascally father. "My Dad wanted to be a thief or a spy. I don't know... I just want to be myself" she says. And she is, at every moment, playing at replaying and reciting her father's childhood. Being oneself whilst playing (with) others, describing oneself by describing someone else: *we can hear howling*, and it's the viewers we hear, howling with pleasure. It's a double portrait and a double pact for childhood disobedience and artistic nonchalance. The cinema that Hernández Cordón patches together with his daughter and a few friends is the freest and wildest that we could possibly hope for. And it's also the most precise and rigorous, with each shot channelling and intensifying the energy of improvisation with the instinctive genius of the frame, the composition between figures and backgrounds, bodies and places. Here we have a cinema prodigy who, while using images to dig an underground passage between two childhoods, uses this double childhood to re-enchant the area he explores, saving it, while the film lasts, from ecological disaster and an urbanisation that, without memory, is like a desert. (C.N.)

Première Internationale / International Premiere

Mexique / 2020 / Couleur / HD, Dolby Digital, HD, Stéréo / 70'

Version originale : espagnol. **Sous-titres** : anglais. **Scénario** : Julio Hernández Cordón. **Image** : Jaiziel Hernández. **Montage** : Rodrigo Rios. **Musique** : Alberto Torres. **Son** : Mauricio López. **Avec** : Fabiana Hernández Guinea, Francisco Barreiro, Julio Hernández Cordón, Graciela González, Alejandra Estrada. **Production** : Un Beso (Daniela Leyva Becerra Acosta & Andrea Toca), Francisco Barreiro, Julio Hernández Cordón.

Filmographie : *Cómprame un revólver*, 2018. *Atrás hay relámpagos*, 2017. *Te prometo anarquía*, 2015. *Hasta el sol tiene manchas*, 2012. *Polvo*, 2012. *Gasolina*, 2008. *Marimbas del infierno*, 2010.



Toda la luz que podemos ver

Pablo Escoto Luna



« Entre Popocatepetl et Ixtaccihuatl, un jour avant la guerre. Maria, contrainte d'épouser un bandit, échappe à son destin et s'évade dans les bois en compagnie d'El Toro. Rosario, amoureuse d'un général assassiné, pleure sur sa tombe creusée aux flancs d'un volcan. Tous sont voués à l'errance et aux erreurs ; tous gravissent, chutent, s'interrogent, tous dérivent jusqu'à se perdre dans la nuit. » C'est de cette belle manière que le jeune cinéaste mexicain Pablo Escoto Luna résume son opus de plus de deux heures. On l'aura compris, son ambition est haute : mélanger le mélodrame à l'épopée, le film d'aventures à la méditation métaphysique. Force est de reconnaître la puissance de cette vision singulière qui nous guide à pas comptés de place en place, de tableau en tableau, tous d'une beauté superbement maîtrisée. Mais ce que le film dévoile dans sa marche au long cours, c'est que davantage encore que les récits qui s'y entremêlent, davantage que les acteurs qui, tantôt hiératiques à porter les intrigues, tantôt animés de la plus grande liesse (magnifique scène où le fameux Gabino Rodríguez dévale une colline), c'est le paysage qui se dresse en principal protagoniste. Ce sont les montagnes, les couleurs de la végétation, l'éclat de ces cieux impressionnants. Le paysage, dit autrement : le pays. Ode au Mexique, et à cette lumière qu'il est possible de voir et qui, surtout, rend le possible à lui-même, voilà qui ose renouer avec cette tradition de ce qui s'appelle un grand film. (J.-P.R.)

"Between Popocatepetl and Ixtaccihuatl, one day before the war. Maria, forced to marry a bandit, escapes her fate and runs away into the woods in the company of El Toro. Rosario, in love with an assassinated general, weeps on his tomb dug into the side of a volcano. All of them are destined to wandering and error; all climb, fall and are beset by doubt, all are adrift and lost in the night." This is how the young Mexican filmmaker Pablo Escoto Luna beautifully sums up his opus that lasts for more than two hours. As we can see, it's an ambitious project, a blend of epic melodrama, adventure movie and metaphysical meditation. We cannot help but acknowledge the power of this unique vision that guides us deliberately from place to place, scene to scene, each of superbly mastered beauty. But what this film reveals in its long-distance march is that, even more than the interweaving tales, even more than the actors, both stoically acting out the plot's twists and turns and animated with the greatest jubilation (the magnificent scene where the famous Gabino Rodríguez hurtles down the hill), it is the landscape that stands out as the main protagonist, the mountains, the colours of the vegetation, the radiance of these amazing skies – the landscape, or to put it another way, the country. It's an Ode to Mexico, and to this light that it's possible to see and that, above all, makes everything possible, bold enough to revive the tradition of what is known as a great film. (J.-P.R.)

Première Internationale /
International Premiere

Mexique / 2020 / Couleur / HD / 120'

Version originale : espagnol. **Sous-titres** : anglais. **Scénario** : Pablo Escoto, Salvador Amores, Cat de Almeida. **Image** : Jesús Núñez. **Montage** : Cat de Almeida, Salvador Amores, Pablo Escoto. **Musique** : Concepción Huerta, Gibrana Cervantes. **Son** : Cat de Almeida, Pablo Escoto. **Avec** : María Evoli, Margarita Chavarria, Lázaro Gabino Rodríguez, Victor Manuel Hernández, Íñigo Malvido. **Production** : Rios de Nueva (Pablo Escoto), ParábolaCine (Joshua Gil). **Distribution** : Pablo Escoto. **Filmographie** : *Cartas a Barcelona*, 2014. *Ruinas tu reino*, 2016.



Todo lo que se olvida en un instante Everything that is forgotten in an instant

Richard Shpuntoff



Autoportrait d'un homme tiraillé entre deux langues et deux villes, essai d'urbanisme comparé, histoire critique de l'impérialisme états-unien en Amérique du Sud, éloge de l'émigration, hommage au père, méditation sur la filiation, etc. Comment tout faire tenir en 1h10 ? En faisant du tiraillement la matrice d'une forme filmique et d'une expérience de spectateur étourdissantes. Richard Spunthoff commence par se présenter sommairement : né à New-York, installé en 2002 à Buenos Aires, cinéaste, traducteur et sous-titreur. De son gagne-pain, il confesse une piètre opinion : « même les meilleurs sous-titres sont foireux, parce qu'on lit au lieu de regarder les images ». Par un paradoxe génial, c'est en compliquant la tâche du spectateur qu'il lui rend sa liberté. Comment ? En autorisant voix et texte à parler alternativement dans les deux langues, et en libérant les sous-titres de l'obligation de traduire ce que l'on entend. Lorsque la voix off commence un récit en espagnol, il arrive que les sous-titres traduisent, mais il peuvent aussi commenter, ouvrir une parenthèse, raconter en anglais une autre histoire. Les langues se croisent entre dit et écrit comme les voitures sur les autoroutes urbaines qui lacèrent Buenos Aires. Shpuntoff dit qu'il est difficile de savoir si la vie est un récit linéaire ou circulaire. Quant au film, c'est les deux, jusqu'au vertige, tant le flot de la pensée ne cesse de se retourner sur lui-même, de multiplier les tourbillons. Les écarts et rapports entre image, texte et voix varient à l'infini, leur tiraillement fait du spectateur un traducteur tous

azimuts. L'exercice de l'intelligence en tant que production de rapports est, selon Barbara Cassin, la vertu du bilinguisme. *Todo lo que se olvida en un instante* serait le premier film rigoureusement bilingue. (C.N.)

The self-portrait of a man torn between two languages and two cities, an essay in comparative town planning, a critical history of United States' imperialism in South America, an eulogy to emigration, a tribute to a father, a reflection on lines of descent, and so on. How can all this fit into seventy minutes? The answer is with a disorientating tug of war between the mould of the film's form and the viewer experience. Richard Shpuntoff starts with a perfunctory introduction: born in New York, moved to Buenos Aires in 2002, filmmaker, translator and subtitler. He has a very dim view of his livelihood: "even the best subtitles are crap, because you're reading instead of watching the images". In a wonderful paradox, it's by complicating the viewers' task that he gives them back their freedom. He allows voice and text to speak alternately in both languages, freeing the subtitles of the obligation to translate what we hear. When the voice-over starts a narrative in Spanish, sometimes the subtitles translate it, but they can also comment, digress, and tell a different story in English. The languages cross paths and switch lanes between the spoken and the written like cars on the urban motorways that rip through Buenos Aires. Shpuntoff says that it's hard to know if life is a linear or a circular narrative. As for the film, it's both – enough to make you dizzy when the flow of thought circles round in a multitude of whirlpools. The discrepancies and rapports between image, text and voice vary *ad infinitum*, their see-sawing turning the viewer into an all-out translator. Exercising one's intelligence to make connections is, according to French philosopher and translator Barbara Cassin, the property of bilingualism. *Todo lo que se olvida en un instante* is, then, the first rigorously bilingual film. (C.N.)

Première Mondiale /
World Premiere

Argentine / 2020 / Couleur et Noir & blanc / 16mm, Hi8 video / 71'

Version originale : espagnol, anglais. Sous-titres : anglais, espagnol. Image : Richard Shpuntoff. Montage : Richard Shpuntoff. Design sonore : Luciana Foglio. Design image : Luján Montes. Avec : Harry Shpuntoff, Guillermo Saavedra, Jenny Goldstein, Don Bodie, Miranda Svirsky, Sara Shpuntoff Llobet, Rachel Shpuntoff Llobet. Production : Tostaki (Nadia Jacky). Distribution : Richard Shpuntoff. Filmographie : *Julio of Jackson Heights*, 2016. *Epiphany of Returning*, 2015. *In Queens my ambitious soul I bare*, 2012. *The Body*, 2011. *El Grand 97*, 2001. *Morning Dance*, 2001. *As I went out one morning ...*, 2000.



Two Stones

Wendelien van Oldenborgh



Nous voilà embarqués à découvrir deux projets d'habitation collective. L'un, à Kharkiv, en Ukraine, datant de l'aube soviétique en 1930 ; l'autre, dans la banlieue de Rotterdam, dans les années 1950. Leur lien ? Lotte Stam-Beese, première femme formée à l'architecture au Bauhaus, qui prit part aux deux aventures. Deux espaces politiques et sociaux pour deux utopies architecturales distinctes. Wendelien van Oldenborgh (on se souvient de son *Beauty et the right to the Ugly*, FID 2015) observe, écoute, compare, superposant aux lieux leurs analyses.

L'artiste britannique Hannah Dawn Henderson l'accompagne dans cette enquête et interroge : comment y habitait-on ? Comment y habite-t-on aujourd'hui ? Quels étaient les enjeux politiques alors ? Quels espaces étaient pensés pour les femmes ? Pour quels rôles dans la société ? Le film déploie des récits nourris d'explications très informées et militantes, alors que nous passons dans un va-et-vient parfois imperceptible d'une ville à l'autre, et du passé au présent, par un fin tissage. La complexité pourrait être amplement alimentée, mais la cinéaste opère alors un geste inattendu : répéter la première moitié du film, assortie cette seconde fois d'autres sons, d'autres voix, d'autres informations, d'autres trajectoires de femmes. Dans cette reprise, les discours comme les lieux se diffractent, film palimpseste où chaque histoire éclaire l'autre.

Jeu de calque et d'écho, de points de vue ouvrant à une contre-Histoire, à revers, comme le suggèrent les surimpressions émaillant le film. Un parcours dans les (re)plis des lieux, de l'Histoire, des paroles, rythmé par les apparitions d'une interprète qui traduit autant qu'elle commente de sa voix chuchotée, narratrice fantomatique. (N.F)

Let's embark upon a journey to discover two collective housing projects. One in Kharkiv, Ukraine, from the early days of the Soviet era in 1930; the other, in the suburbs of Rotterdam, in the 1950s. Their connection? Lotte Stam-Beese, the first woman to train as an architect at the Bauhaus, who took part in both ventures. Two political and social spaces for two different architectural utopias. Wendelien van Oldenborgh (we remember her *Beauty and the Right to the Ugly*, FID 2015) observes, listens, compares, and juxtaposes the places and their analysis. British artist Hannah Dawn Henderson follows her in her quest and wonders: how did people live there then? How do people live there now? What were the political concerns then? Which spaces were thought for women? For which role in society? The film unfolds stories and expands them with well-informed, militant explanations, as we go back and forth, sometimes imperceptibly, from one city to another, from past to present, in a delicate weaving operation. It could easily become complex, but the director then makes an unexpected move: she repeats the first half of the film, only this time with different sounds, voices, information, and female journeys. In this remake, words and places diffract, the film becomes a palimpsest in which each story sheds light on the other. As a game of transfer and echoes, of viewpoints opening up a counter-History, in reverse, as suggested by the superimpositions the film is peppered with. A journey through the bends of places, History, words, punctuated by the apparitions of an interpreter who translates as much as she comments, in a whispering voice, as a ghostly narrator. (N.F)

Première Mondiale /
World Premiere



Allemagne, Pays-Bas / 2020 / Couleur / HDCAM, Stéréo / 61'

Version originale : russe, anglais, néerlandais, ukrainien. **Sous-titres** : anglais, français. **Image** : Maasja Ooms. **Montage** : Wendelien Van Oldenborgh. **Son** : Rik Meier, Titus Maderlechner. **Avec** : Hannah Dawn Henderson, Ievgeniia Gubkina, Maya Smolnyaninova, Hanneke Oosterhof, Ola Hassanain, Roman Budetskyi, Olena Koryagina, Dmytro Bulakh, Jolanda Renfurm, Natalya Doroshchuk. **Production** : Schuldenberg Films (Fabian Altenried), Wendelien van Oldenborgh. **Distribution** : LUX (Matt Carter).

Filmographie : *Cinema Olanda Film*, 2017. *Prologue: Squat/Anti-Squat*, installation, two screens, 2016. *From Left to Right*, 2015. *Beauty and the Right to the Ugly*, installation and single screen versions, 2014. *La Javanaise*, installation, two screens, 2012. *Bete & Deise*, 2012. *Instruction*, 2009. *Lecture/Audience/Camera*, 2008. *Maurits Film*, 2008. *No False Echoes*, installation and single screen versions, 2008. *Lecture/Audience/Camera*, 2008. *Sound Track Stage*, 2006-08.



Visión Nocturna Night Shot

Carolina Moscoso



Peu de défis sont plus difficiles à relever pour une jeune cinéaste, pour un premier long métrage, que celui que s'est donné Carolina Moscoso : faire un film à partir du viol dont elle a été victime huit ans auparavant, pendant ses études de cinéma. Peu de projets imposent comme celui-ci l'invention d'un langage absolument singulier pour dire la singularité absolue de ce qui a été vécu. L'effroi de l'événement, et encore son ombre portée sur la vie qui continue, altérée, durablement obscurcie. *Visión nocturna*. Le titre nomme la fonction qui, exagérant leur sensibilité, permet aux caméras numériques de filmer la nuit, de voir dans le noir. Pour donner forme à cette obscurité, Carolina Moscoso articule deux matières, deux modes narratifs des plus contrastés. Un récit linéaire et muet, texte imprimé sur les plans ou dans le noir, établit la factualité nue du viol et de sa violence prolongée par un processus judiciaire incapable de le reconnaître, de faire justice. En fond ou dans les trous de ce récit, le montage agence des fragments disparates extraits des rushes accumulés par la cinéaste depuis quinze ans en une sorte de journal intime. Scènes d'amitié joyeuses, insouciantes, ou impressions solitaires, seule la cinéaste sait comment l'ombre du viol porte sur ces éclats de sa vie passée. Aucun commentaire, aucune explication n'en livre le secret. C'est en creusant ce silence, en cultivant ce secret, que *Visión nocturna* réussit l'impossible exploit de partager l'impartageable. (C.N.)

Few challenges are harder to rise to for a young filmmaker, making her first feature film, than the one Carolina Moscoso set herself: to make a film based on the rape she was the victim of eight years before, when she was a film school student. Few projects necessitate like this one to invent an absolutely singular language to speak about the absolute singular experience it has been. The terror of the event, and the shadow it casts over life as it goes on, altered, durably darkened. *Visión nocturna*. The title refers to a function that allows digital cameras to film at night, to see in the dark, by enhancing their sensitivity. In order to give form to this darkness, Carolina Moscoso coordinates two kinds of contrasting materials and narrative modes. A silent linear account, via a text printed on shots or on a dark background, establishes the naked facts of the rape and its violence, prolonged by a legal process that failed to acknowledge it and to see justice done. In the background or in the gaps of this account, the editing arranges disparate fragments out of the raw footage that she has been shooting for the past fifteen years, as a kind of diary. Joyful, carefree scenes with friends, or solitary impressions, only the director knows how the shadow of the rape is cast over these pieces of her past. No comment, no explanation reveals the secret. Only by delving into the silence, and cultivating this secret, does *Visión nocturna* pull off the impossible feat of sharing the unsharable. (C.N.)

Première Internationale /
International Premiere



Chili / 2019 / Couleur / DVCam, HD:ProRes-DCP, Dolby 5.1 / 80'

Version originale : espagnol. Sous-titres : anglais, français Scénario : Carolina Moscoso, María Paz González. Image : Carolina Moscoso. Montage : Juan Eduardo Murillo. Musique : Camila Moreno. Son : Mercedes Gaviria. Avec : Carolina Moscoso. Production, Distribution : El Espino Films (Macarena Aguiló).



Zaho Zay

Maéva Ranaivojaona, Georg Tiller



« Rien ne pousse ici, ni la dérision des pauvres, ni le rire gras du pouvoir ». Un texte coud l'ensemble du film, ramassé dans la puissance évocatoire des mots. Ils concentrent la poésie du révolté et la violence de l'histoire individuelle au regard de l'histoire collective. À la brutalité des destinées répond la crudité des vocables. Depuis le pont entre passé et présent, *Zaho Zay* traque le trauma de Madagascar comme celui de l'enfance. Berceuses et contes enfantins réveillent les meurtrissures de la petite et de la grande Histoire tandis que dans le tissu des images, des gestes, des traditions, des savoir-faire survivent. Là où le passé emprisonne, les images résistent, les mots ressuscitent. *Zaho Zay* est une élégie en deux mouvements. Le premier suit la figure erratique d'un meurtrier en fuite qui traverse différentes réalités insulaires. Le second, à l'âpreté documentaire, se noue autour du destin figé de prisonniers entassés dans une prison surpeuplée de l'île. Une voix, seule, de femme trame les deux mouvements dans l'unité du texte et façonne de ses silences et de ses accents le corps d'images. Elle est l'adresse intime d'une matonne de la prison à son père, le criminel en fuite, dont elle convoque le souvenir sous les traits mythiques d'un Betsileo, habitant autochtone du Sud-Est de Madagascar. Le texte s'enracine dans le souvenir de ce père fantomatique, de ce meurtrier figuré en cowboy solitaire qui joue aux dés le sort de ses victimes. Des réminiscences de l'enfance surgissent les images des réalités contradictoires du pays. Au rêve, le film emprunte la forme généreuse et libre d'une progression par associations qui déjoue la pure logique narrative. De la vie claquemurée qui

tente de subsister dans un système carcéral surchargé et insensé aux tisseuses de soie, de la culture du Katrafay aux paysages abîmés et aux hôtels évidés en attente de leurs riches clients, *Zaho Zay* livre le présent d'une île marquée par son passé colonial, nostalgique d'une liberté, d'une innocence. *Zaho Zay* ou l'état d'âme de l'île Rouge. (C.L.)

« Nothing grows here, neither the mockery of the poor nor the big laughter of power ». A text is woven all through the film, picked up in the evocative power of words as they concentrate on the rebel's poetry and the violence of individual history against collective history. Crude words respond to the brutality of destinies. From the bridge between past and present, *Zaho Zay* hunts down the traumas of childhood and of Madagascar. Lullabies and children's tales awake the bruises of History big and small while know-hows survive in the texture of images, of gestures, and of traditions. Wherever the past imprisons, images resist, and words resuscitate.

Zaho Zay is an elegy in two movements. The first one follows the erratic figure of a murderer on the run as he crosses different insular realities. The second one, with its documentary dryness, is tied to the still destiny of prisoners piled up in one of the island's overcrowded prisons. A woman's voice, alone, weaves both movements in the unity of the text, thus giving shape to the body of images out of her silences and her accents. She is the intimate address of a prison guard to her father, the criminal on the run whose memory she calls upon under the mythical traits of a Betsileo, an indigenous living in the South-East of Madagascar. The text is rooted within the memory of this spectral father, of this murderer pictured as a lonely cowboy throwing dices as he plays with his victims' luck. Images of the country's contradictory realities arise out of childhood recollections. In the dream, the film takes on the free and generous shape of a progression through associations outperforming pure narrative logic. From fenced-in life struggling to subsist in an overloaded and meaningless jail system to silk weavers, from Katrafay's culture to worn-out landscapes and to empty hotels whose fate keeps them waiting for rich clients, *Zaho Zay* unveils the present time of an island marked by its colonial past, with nostalgia for freedom and innocence. *Zaho Zay* or the Red Island's state of mind. (C.L.)

Première Mondiale /
World Premiere



Autriche, France, Madagascar / 2020 / Couleur / HD, Dolby SRD / 78'

Version originale : français, malgache. **Sous-titres** : anglais, français. **Scénario** : Maéva Ranaivojaona, Georg Tiller. **Auteur voix off** : Raharimanana. **Image** : Georg Tiller. **Montage** : Barbara Bossuet. **Musique** : Gahms, André Fèvre. **Son** : André Fèvre, Terence Meunier. **Avec** : Nabiha Akkari, Eugène Raphaël Ranaivojaona, Michelle Eva Ranaivojaona. **Production** : Subobscura Films (Maéva Ranaivojaona & Georg Tiller), Tomsa Films (Thomas Lambert) **Distribution** : Tomsa Films (Thomas Lambert). **Filmographie** : Maéva Ranaivojaona / *Phasme*, 2016. *Domicile*, 2012. Georg Tiller / *Overnight Flies*, 2016. *White Coal*, 2015. *DMD KIU LIDT*, 2014. *Persona Beach*, 2011.



**COMPÉTITION
FRANÇAISE
FRENCH
COMPETITION**



Barrage d'arrêt fixe et fermé au niveau du carrefour Hamdalaye Fixed barricade at Hamdalaye crossing

Thomas Bauer



Conakry, Guinée. Le 28 septembre 2009, lors du premier tour des présidentielles, la garde prétorienne d'élite se livre à un massacre dans le *Stade du 28 septembre*. 2010, à la veille du second tour, dans un contexte tendu, de nombreuses exactions sont commises, notamment dans les faubourgs, à Hamdalaye.

2018, Thomas Bauer y rencontre un groupe de jeunes plaignants. Et cette petite troupe d'organiser des répétitions afin de se préparer à un hypothétique procès. Juger, enquêter ? L'enjeu ici est autre : comment dire l'Histoire, ses faux semblants. Ce sera d'abord une terrasse couverte transformée en une scène dont ils sont les seuls acteurs et spectateurs. Faux huis clos, la ville visible en contre bas. Il faut reprendre, ajuster, trouver les mots, s'adapter à la rhétorique judiciaire en français : « Il ne faut pas... », « Tu dois... ». Cette troupe de circonstance se prête au jeu d'inscrire du commun, comme le suggèrent ces lignes tracées au mur, à la manière d'une portée dans l'attente d'une partition. Dans ce décor de fortune, un drap blanc agité par le vent, quelques costumes en contrepoint aux uniformes militaires - casquettes, barrettes - atours pour d'autres jeux, d'autres rôles.

Question de régime de représentation, et mouvement de vville, ce procès de fiction ouvre sur un pas de deux de l'Histoire. Alors que dehors, en forme de contre champ et de réminiscence, surgissent, là le stade, ici une troupe

d'improbables chanteuses, le Palais du peuple déserté, et que restent en mémoire la présence d'ONG évoquées au détour des répétitions, ou ce dénommé De Gaulle sans cesse invoqué. Se devinent alors d'autres jeux et emboîtements souterrains. Où le procès de substitution qui prend corps sous nos yeux renvoie en miroir à d'autres théâtres politiques et laisse poindre d'autres nouages. (N.F.)

Conakry, Guinea. On 28 September, 2009, the day of the first round of the presidential election, the elite praetorian guard carried out a massacre at the *Stade du 28 Septembre*. In 2010, a day before the second round, in a strained atmosphere, many acts of violence broke out, especially in the suburbs, at Hamdalaye.

In 2018, Thomas Bauer met a group of young plaintiffs. Like a small theatre company, they set up rehearsals for a hypothetical trial. Judging, investigating? Something else is at stake here: how to tackle History and its charades. First, they turn a covered terrace into a stage, with them as sole actors and spectators. It is a fake enclosed space, since we can see the city below. Together they make corrections, adjustments, they search for the right words and get used to the French legal rhetoric: "you cannot...", "you must...". The provisional company is ready to build a sense of togetherness, as suggested by the lines drawn on the wall, like a staff waiting for its notes. In this makeshift set, a white sheet flutters in the wind, a few costumes lie around alongside military uniforms - caps, hair clips - attire for other games, other parts.

A different form of performance, a spiralling movement, and this fictional trial leads to a *pas de deux* of History. Meanwhile, outside, like a countershot or a reminiscence, here the stadium, there a group of odd singers, or the deserted Palais du Peuple appear suddenly; and during the rehearsals, the group recalls the presence of NGOs or invoke the memory of De Gaulle. Then we get the sense of other games and interlockings below the surface. And the substitute trial that is taking shape before our eyes holds up a mirror to other political theatres, refers to other connections. (N.F.)

Première Mondiale /
World Premiere



Guinée, France / 2020 / Couleur / HD / 70'

Version originale : soussou, poular et français. **Sous-titres** : français. **Image** : Thomas Bauer, Daouda Camara. **Montage** : Félix Rehm. **Musique** : Sekou Bembeya Diabaté. **Son** : Djibril Mansare. **Avec** : Thierno Ousmane Diallo, Mamadou Billaly Guissé, Ibrahima Kalil Diallo, Mamadou Saïdou Baldé, Fousseny Dia, Sekou Bembeya Diabaté. **Production** : Poteau d'angle (Judith Abensour), OGDH - FIDH DIALLO (Abdoul Gadiy). **Distribution** : Thomas Bauer.

Filmographie : *Soudain soulever la poêle, allumer comme possible la cigarette au bruleur*, 1998. *Hear mud in your eye*, 2000. *René O*, 2005. *Capitaine, par exemple*, 2008. *Parades*, 2013.



Bas chœur Low choir Sarah Klingemann



Voilà un film de belle allure, simple comme bonjour. On n'y raconte pas de fables, on y travaille en toute modestie, on y écoute les lieder de Robert Schumann, chez soi et en voiture, on y mange, on s'y lave, on s'y réjouit, on y sanglote, etc. Voilà pourtant un film à l'entrelacs manifeste, écho à sa manière, peut-être, du fameux escalier à double révolution de Chambord, splendide château dont Demy avait fait le décor de son *Peau d'Âne* et où sont tournées ici de nombreuses scènes. Que faut-il croire alors ? Que, d'abord, il n'y a pas de « on », et que femmes et hommes se partagent, sans symétrie aucune, le chant autant que l'écoute, la chasse autant que la déroute. C'est précisément l'équilibre précaire qui se trouve glorifié ici, gloire fragile. Douze hommes, douze chanteurs, se préparent à un concert, où leur maîtrise du chant va consister à se transformer en pleureuses discrètes, vêtues de chemise blanche rehaussée d'épaulettes de toréador sans arène, de soldats privés de bataille. Douze ? Mais de quel messie portent-ils donc le deuil ? Personne ici, et surtout pas la réalisatrice Sarah Klingemann, ni Nicolas Losson, le compositeur, ni la super cheffe de chant Claire Coursault-Béguin, ni ses deux géniales actrices, Astrid Adverbe et Flora Thomas, ne donne sa langue au chat. Peut-être (et laissons ce possible résonner au plus généreux), peut-être s'agit-il de l'art cynégétique, de ces « tableaux de chasse » où sangliers et autres bêtes gisent au sol ; peut-être s'agit-il de « la curée » dont une toile décore un mur où se donne le concert ; peut-être tout cela porte-t-il, prononcé par une des comédiennes, le nom de « virilité », autre nom du père, dont il faudra apprendre à se défaire. (J.-P.R.)

Here is a beautifully crafted film, seemingly simple as ABC. It involves no tall tales, only modest work – we listen to Robert Schumann's lieder at home or in the car, we eat, we wash, we celebrate, we weep, etc. Yet, the film is obviously based on some intricate knotwork, maybe like a nod in its own way to the famous double-helix staircase in Chambord, the magnificent castle where Jacques Demy filmed his *Peau d'Âne*, and where many scenes in this film were shot as well. What should we believe then? First, that there is no "we", that women and men share, asymmetrically, the singing and the listening, the hunting and the defeat. This precarious balance happens to be glorified here, even if that glory is fragile. Twelve men, twelve singers are getting ready for a concert, where their choir is to turn into a group of discrete mourners, dressed in white shirts adorned with epaulettes worthy of toreadors without an arena, of soldiers without a battle. Twelve? Which messiah are they mourning, then? Nobody here is to give in, and especially not director Sarah Klingemann, composer Nicolas Losson, wonderful singing coach Claire Coursault-Béguin, nor brilliant actresses Astrid Adverbe and Flora Thomas. Maybe (in the broadest possible sense), maybe it is cynegetic art, like in those hunting scenes with wild boars and other creatures laying on the floor; maybe it is "feeding time" after the hunt, like in a painting decorating the room where the concert takes place; or maybe it is all about "manliness", as one actress says, another name for father, that we need to learn to part with. (J.-P.R.)

Première Mondiale /
World Premiere



France / 2020 / Couleur / HD, Stéréo / 50'

Version originale : français. **Sous-titres :** anglais. **Image :** Ishrann Silgijian, Sarah Klingemann. **Montage :** Maxence Tasserit, Sarah Klingemann. **Musique :** Nicolas Losson. **Son :** Agathe Poche. **Mixage :** Jean-Guy Vêran. **Avec :** Astrid Adverbe, Flora Thomas, Marc-Antoine Vaugois, Le chœur Ossia du conservatoire de Blois, cheffe de chœur Claire Coursault Béguin. **Production :** Les hommes-maison (Sarah Klingemann). **Distribution :** Sarah Klingemann. **Filmographie :** *Grande Fugue*, 2019. *Après L'œuvre*, 2018. *Direct Paris-Mer(s)*, 2017. *L'invitation Au Voyage*, 2015. *La Mer Du Sable*, 2015. *Lettre Vide*, 2013. *DE SKFV A ABARFEMMES VERS ABARQUELCONQUE*, 2011. *Le Grand Tour – Diapositives Et Trois Voix Féminines En Cinq Actes*, 2011.



C'est Paris aussi This is Paris too

Lech Kowalski



Lech Kowalski nous aura, de longue date, habitués aux mouvements. Ceux de la rue, des punks, des fétichistes, de sa mère, des paysans polonais, des grévistes : la liste est longue, c'est celle, presque sans fin, d'une humanité reléguée. Mais est-ce une habitude ? Surtout pas, l'effet plutôt d'une caméra restée indomptée. Et nous, soumis à ses ruades, à ses roueries, à ses rébellions, à ses rages, à ses cris du cœur, on en prend plein les yeux et ça fouette l'âme. Cette fois encore, l'idée est simple : faire le remake d'*Un Américain à Paris*. Mais, précisons, en guise d'« Américain », ce sera un Indien, casquette de baseball arborant le slogan : « native pride » ; et en guise de Paris, ce sera ces « zones », aux bords de routes de la capitale, traversées de sans-abris, de migrants venus du monde entier. Y danse-t-on ? Ça se peut. Un boxeur croisé à la soupe populaire ne cesse de parler en bougeant façon *shadow boxing*. Et puis notre *native*, il marche, il ne cesse de mettre une basket devant l'autre, pressé, toujours dans l'urgence à se déplacer, presque à courir. Et aussi, la caméra de Lech, chien fou, fait de brusques panoramiques sans motif, quitte son sujet, cherche un cadre plus vaste, le ciel, les routes. Ici, rien ne tient en place, et ce n'est pas la moindre des surprises que d'écouter l'Indien parler des conditions de vie des migrants qu'il croise comme l'image exacte de celles que son peuple, avant de presque disparaître il y a bien longtemps, a connues. C'est sans doute cette liberté de circuler dans la cruauté qui autorise un final qu'on taira ici, déplacement supplémentaire et refus d'assignation. C'est Kowalski, à nouveau. (J.-P.R.)

Lech Kowalski has gotten us used to movements for a long time now. Movements of the street, of punks, of fetishists, of his mother, of Polish farmers, of strikers: the list is long, it is the almost endless inventory of a demoted humanity. But is it a habit? Definitely not, more like the effect of a camera that remains untamed. And here we are, subjected to its kicks, its tricks, its rebellions, its rages, its heartfelt cries, we are blown away, and it exhilarates our souls. Once again, the idea is simple: to remake *An American in Paris*. One small point though, this time the American will be a Native American, sporting a baseball cap with the slogan "Native pride" on it; and Paris will be the rough areas along the roads of the capital, busy with homeless people and migrants from all around the world. Do they dance there? Possibly. A boxer at a soup kitchen keeps moving as he talks, as if shadowboxing. And our Native American keeps walking, always putting one sneaker in front of the other, always in a hurry, in a rush to get going, almost running. And Lech's camera as well, like a mad dog, makes sudden pan shots for no reason, leaves its subject, searches for a wider frame, the sky, the roads. Here, nothing ever stands still, and it comes as quite a surprise when we hear the Native American say that the living conditions of the migrants he crosses paths with are exactly the same as those of his own people, before it almost disappeared, a long time ago. It is probably this freedom to go about through such cruelty that allows the finale - which we won't spoil here - like an extra movement and a refusal to stay put. It is Kowalski, once again. (J.-P.R.)

Première Mondiale /
World Premiere

France / 2020 / Couleur / HDV, Stéréo / 58"

Version originale : dari, anglais. Image : Lech Kowalski. Montage : Lech Kowalski. Son : Thomas Fourrel. Avec : Ken Metoxen. Production, Distribution : Revolt cinema (Odile Allard). Filmographie : *On va tout péter*, 2019. *I Pay For Your Story*, 2017. *Holy Field Holy War*, 2013. *Drill Baby Drill*, 2013. *The End of The World Begins with One Lue*, 2010. *FUCK*, 2009. *Police Force Ouvrière*, 2009. *Camera War*, 2008. *Winners and Losers*, 2005. *East of Paradise*, 2005. *Charlie Chaplin in Kabul*, 2003. *Camera Gun*, 2003. *Hey is Dee Dee Home*, 2003. *On Hitler's Highway*, 2002. *Born to Lose (the Last Rock and Roll Movie)*, 2001. *The Boot Factory*, 2000. *Rock Soup*, 1991. *Chico and the People*, 1991. *Gringo*, 1984. *Break Dance Test*, 1984. *D.O.A : a Rite of Passage*, 1981. *Walter and Curtie*, 1978. *Sex Stars*, 1977.



Come il bianco Like the white Alessandra Celesia



À partir des poèmes que la peintre napolitaine Adriana Pignatelli Mangoni a écrits à l'adresse de sa fille défunte, Alessandra Celesia accueille l'intime d'un deuil impossible. Quelle formule trouver dans le quotidien pour conjurer le chagrin ? C'est moins le portrait de la peintre que le tableau du travail de deuil. À la manière de l'artiste, la cinéaste Alessandra Celesia procède par touches. Ici quelques mots d'un poème, là un dessin. Puis la lumière dorée d'un couchant auquel s'accorde l'ocre chaud au bout d'un pinceau. Tout ramène à l'être aimé. De la fleur cueillie au souffle mystique du volcan dont les volutes de fumée s'échappent comme des esprits qui avancent tranquilles et dansants. Le son grondant du volcan est capturé par une jeune femme dont le doux regard semble répondre au grave visage de la peintre. Est-elle la projection de la défunte ? Figure-t-elle Adriana Pignatelli Mangoni dans sa prime jeunesse ? Par un subtil montage parallèle, les visages se superposent, jetant le trouble, ordonnant l'ensemble du film comme un espace atemporel où présent et passé se confondent. De l'intimité obscure de la chambre aux volumes majestueux d'un musée, d'une petite embarcation baignée de lumière aux pesanteurs basaltiques, Alessandra Celesia documente et cartographie non des espaces physiques mais un monde intérieur pour approcher la béance laissée par la disparition. Chaque fragment de beauté tourné vers l'être cher porte la promesse d'une retrouvaille, d'une communion. C'est un souffle de vie qui s'exhale de la gorge d'une chanteuse tandis que s'élèvent vers des hauteurs divines les notes du *Stabat Mater*, déversant

sur le monde la douleur des mères. Alors, l'art est accès au sublime quand le sentiment esthétique est l'expérience par laquelle l'artiste s'éprouve elle-même comme vivante. (C.L.)

Based on the poems the Naples painter Adriana Pignatelli Mangoni wrote to her dead daughter, Alessandra Celesia lovingly expresses the intimacy of an unbearable bereavement.

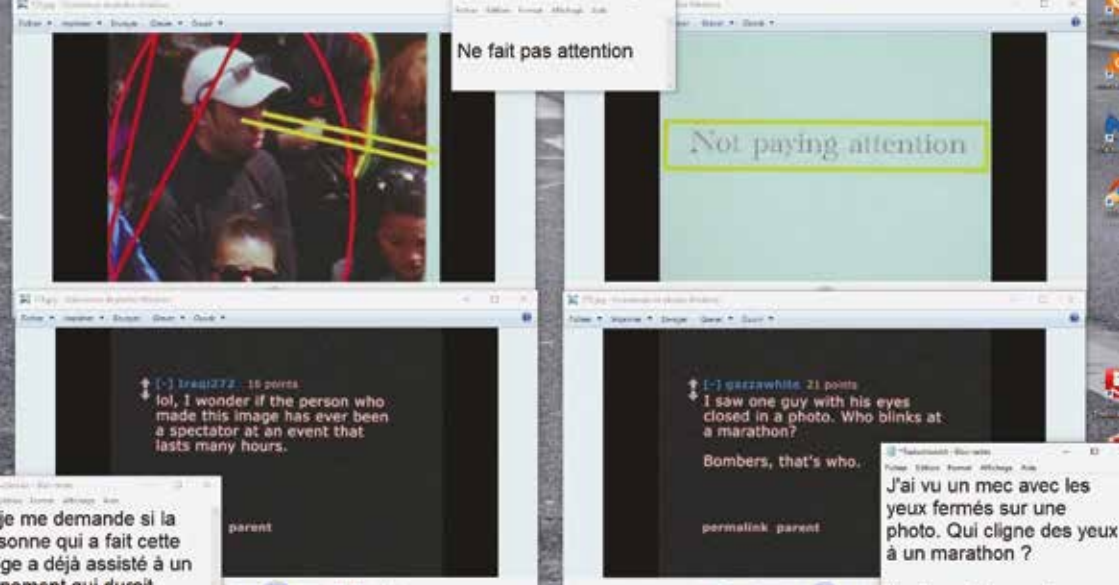
What words are there in everyday language to conjure up such grief? This is less a portrait of the painter than a picture of the task of grieving. Like the artist, Celesia proceeds, stroke by stroke, with a few words from a poem here, a drawing there and then the golden glow of sunset in harmony with the warm ochre on the tip of a paintbrush. Everything comes back to the loved one. From the plucked flower to the mystical rumbling of a volcano from which wisps of smoke escape like spirits, serenely moving and dancing. The grumbling of the volcano is captured by a young woman whose tender gaze seems to meet the grave face of the painter. Is she a projection of the deceased? Does she represent Adriana Pignatelli Mangoni in her youth? With subtle parallel editing, the faces are superimposed, causing confusion, turning the film as a whole into a timeless space where past and present blur into one. From the darkened intimacy of the bedroom to the majestic spaces of a museum, from a small boat bathed in light to the oppressive basalt of the volcanoes, Celesia documents and maps not the physical spaces but an inner world, drawing closer to the gaping hole left by death. Each fragment of beauty directed towards the loved one brings the promise of reunion, of communion. It's a breath of life exhaled from a singer's throat as the notes of *Stabat Mater* soar to divine heights, pouring onto the world the pain of mothers. And so art can access the sublime when the aesthetic feeling is the experience through which the artist herself can feel alive. (C.L.)

Première Mondiale /
World Premiere



France / 2020 / Couleur / HD, Dolby SRD / 19'

Version originale : italien. Sous-titres : français. Scénario : Alessandra Celesia. Image : François Chambe. Montage : Nicolas Milteau. Musique : Jean-Jacques Palix. Son : Frédéric De Ravignan. Avec : Adriana Pignatelli Mangoni, Aurélie de Solere. Production, Distribution : Local Films (Kévin Rousseau). Filmographie : *L'enfant que je serai*, 2019. *Les miracles ont le goût du ciel*, 2017. *Un temps pour danser*, 2016. *La visite - Le théâtre national de Chaillot*, 2016. *Mirage à l'italienne*, 2012. *Le libraire de Belfast*, 2011. 89, av de Flandre, 2008. *Luntano*, 2006.



Forensickness

Chloé Galibert-Lainé



Forensickness s'ouvre sous les auspices du Gombrowicz de *Cosmos* : « Et moi, j'étais devenu un tel déchiffreur de nature morte que, malgré moi, j'examinai, étudiai, cherchai, comme s'il y avait quelque chose à lire ». Film au sujet d'un autre film, le brillant *Watching the detectives* de Chris Kennedy (FID 2018), *Forensickness* est une comédie policière qui reprend à son compte le principe de son modèle : enquêter sur l'enquêteur. Chloé Galibert-Lainé déshabille les procédés de l'herméneutique avec brio en jouant le jeu des correspondances et de leur fabrique. Elle révèle non sans malice que l'art de l'herméneutique est celui, cinématographique, du montage. Cette mise en rapport de deux choses sans rapport fait toujours son effet : celui d'une révélation. Poursuivant son incursion dans l'univers du cinéma, elle adapte avec sagacité l'exposition de son outillage universitaire fait de citations, d'archives, d'emprunts et de remplois à l'esthétique d'un genre cinématographique particulier, le *foundfootage*. Elle égratigne au passage, sous l'égide de Rancière, les « grandes herméneutiques » marxienne et freudienne et leurs avatars sociologique et structuraliste des années 60. *Forensickness* démontre ainsi joyeusement que tout se combine avec tout. Jusqu'au dévoilement final qui nous laisse à une délicieuse jubilation et à l'idée qu'une image, apparue à l'écran ou épinglée sur un mur, avant d'être un contenu signifiant, est une surface de projection. (C.L.)

The opening of *Forensickness* is set under the auspices of Gombrowicz's *Cosmos*: « And I was so good at deciphering still life that, despite myself, I examined, studied, and researched as if there was something to read ». A film about Chris Kennedy's brilliant *Watching the detectives* (FID 2018), *Forensickness* is a detective comedy appropriating for its own purposes the principle of its model: inquiring about the inquirer. Chloé Galibert-Lainé lays bare hermeneutic procedures with such brio, playing the game of correspondences and everything included in them. She reveals, with some malice, to what extent the art of hermeneutics is equal to the cinematographic art of montage. This parallel of two unrelated things always results in that effect called revelation. Pursuing her incursion in the world of cinema, she wisely adapts the exposition of her academic toolbox made of citations, archives, borrowings and renewed usage to the aesthetics of a specific cinematographic genre she calls *foundfootage*. As she moves along, under the aegis of Rancière, she deconstructs Marxist and Freudian « grand hermeneutics » along with their sociological and structuralist avatars of the Sixties. *Forensickness* is thus a joyful demonstration that everything can be arranged with everything. Up until the final disclosure leaving us in exquisite jubilation and the idea that images, whether appearing on screen or pinned on a wall, are a projection surface before we can even consider them as signifying content. (C.L.)

Première Mondiale /
World Premiere



France, Allemagne / 2020 / Couleur / HD, Dolby Digital / 40'

Version originale : français, anglais. Sous-titres : anglais, français. Scénario, Montage : Chloé Galibert-Lainé. Production, Distribution : Chloé Galibert-Lainé. Filmographie : *The Observer*, 2020. *Watching the Pain of Others*, 2019. *Flânerie 2.0*, 2018. *READING//BINGING//BENNING*, 2018. *My Crush was a Superstar*, 2017. *L'œil était dans la tombe et regardait Daney*, 2017. *The Burrow*, 2015.



J'ai aimé vivre là I loved living there

Régis Sauder



Cergy-Pontoise, en banlieue parisienne, ville construite à partir des années 1970, voilà le théâtre du dernier opus de Régis Sauder. Si l'évocation de l'Est natif de son *Retour à Forbach* (2017) questionnait déjà la commune, le commun, les communautés et leurs enchevêtrements contradictoires, il se conjugait, sur le mode autobiographique annoncé par un titre emprunté à un autre fameux *Retour*, à la première personne du singulier. Mais Cergy-Pontoise n'est pas Forbach, et Régis Sauder a décidé, en visiteur curieux et courtois, d'emprunter un guide, ou plutôt plusieurs. Soyons plus clairs : Annie Ernaux, écrivaine dont l'œuvre à caractère autobiographique ne compte pas sans la dimension sociologique et politique, habite Cergy-Pontoise et le revendique : « j'ai aimé vivre là ». En outre, sa vision du récit de « soi » en appelle, dans une tradition baudelairienne, à la foule des passants : ce sont les autres, écrit-elle sans équivoque, qui lui livrent « son » image : ce sont les visages, les allures, les bribes de conversation des habitants de cette ville qui sont porteurs de ses « confessions. » À cette position exemplaire s'ajuste la singularité de Cergy-Pontoise et de son histoire urbanistique : ville nouvelle dont un ancien village est le centre, urbanisme délibérément utopique (une préfecture, par exemple en forme de pyramide inversée), population aux origines mélangées, etc. Voilà du coup un film écrit au *nous*, et un cinéaste qui délègue avec la plus grande des attentions le cheminement de son film, qui s'égare avec appétit dans ces lieux si souvent caricaturés, qui réinvente le portrait d'écrivain, qui parvient à pointer la beauté diffractée de destinées d'ordinaire occultées. (J.-P.R.)

Here it is: Cergy-Pontoise, a town in the Parisian suburbs built in the Seventies, theatre of Régis Sauder's last opus. If, by evoking the native East of his *Return to Forbach* (2017), the film questioned townships, the common, communities and their contradictory entanglement it was, however, conjugated in the first person of the singular following an autobiographical technique which a title borrowed from another famous *Return* had previously announced. Cergy-Pontoise, however, is not Forbach and, like a curious and courteous visitor, Régis Sauder decides to borrow a guide – several guides, actually. Let's make this clear: Annie Ernaux, a writer whose autobiographical works highlight sociological and political dimensions, lives in Cergy-Pontoise and she states it clearly: « I loved living there ». In addition, her vision of tales of the « self », in line with Baudelairean tradition, conjures up images of crowds: it's the other people, she writes unequivocally, who give her « her » image: faces, allures, bits of conversation from inhabitants in this town who carry their « confessions » within themselves. The uniqueness of Cergy-Pontoise and its urban history is adjusted to such an exemplary position: a new town whose centre is an ancient village, with its deliberately utopian urban planning (a prefecture building, for instance in the shape of a turned over pyramid), a population of mixed origins, and so forth. So here is a film written according to us, and a film-maker who delegates with the utmost care the film's direction as it gets lost with such taste for those places often mocked of, re-inventing a writer's portrait as he succeeds in pointing the diffracted beauty of often concealed destinies. (J.-P.R.)

Film soutenu par la Région Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur

La Région Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur mène une politique de soutien à la production cinématographique et accompagne la création et la production cinématographique et audiovisuelle via plusieurs fonds d'aide à l'écriture, au développement et à la production.

Film supported by the Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur Region

The Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur Region has a policy of supporting film production, helping cinema and audiovisual creation and production with various funds for screenwriting, development and production.



Première Mondiale /
World Premiere



France / 2020 / Couleur / Numérique HD / 90'

Version originale : français. Sous-titres : anglais. Scénario : Régis Sauder. Image : Tom Harari, Régis Sauder. Montage : Agnès Bruckert. Son : Pierre-Alain Mathieu. Montage son et mixage : Fred Bielle. Avec : Annie Ernaux. Production/Distribution : Shellac (Thomas Ordonneau).

Filmographie : *Retour à Forbach*, 2017. *Etre là*, 2012. *Nous, princesses de Clèves*, 2011. *Je t'emmène à Alger*, 2009. *L'année prochaine à Jérusalem*, 2008. *Avortement, une liberté fragile*, 2004.



Kitâb al-isfâr: Book of the Journey

Baba Hillman



« Que reste-t-il des émotions, des rêves, des désirs quand on disparaît ? » Ainsi s'ouvre le film, avec cette phrase empruntée à J.M.G. Le Clézio, inscrite sur un ressac silencieux vu en contrejour. Ces mots irrigueront la quête et son parcours. Voyage, tout à la fois réel et intérieur, avec pour origine une expérience de la mort qui a ébranlé la cinéaste Baba Hillman il y a près de 40 ans, à l'occasion d'un accident de voiture, en route vers Malaga. Comment accueillir les visions de ce sursaut catastrophique, comment se saisir du bouleversement qui en a découlé et de l'expérience mystique qui s'en est immédiatement suivie ?

Le film avance pas à pas, journal des questionnements qui se déploient selon des rencontres, en Espagne, puis menant, par rebonds, de Paris à la Norvège, des Etats-Unis à l'Ecosse, lieux évoqués par éclats, soulignés par la sensualité du 8 et du 16 mm. S'y ajoutent des bribes de voix, celle de Denis Gril, penseur de la mystique soufie, ou bien celle de l'artiste Mary Bauermeister. Le parti pris de cette quête spirituelle est celui de l'incomplétude, assemblage de fragments épars, qui entrent en résonance, bégaiements d'une pensée à la recherche d'elle-même. Cet entre-deux fragile et lacunaire joue des écarts et des abîmes dans l'en-deçà des mots, ponctué d'images rendues à leur silence ou d'écrans noirs, comme autant de trouées et autant de seuils.

Ce geste à l'inquiétude généreuse offre un film composé comme un poème, nourri des mots du maître de la mystique soufie, le poète et philosophe

Ibn 'Arabi, auteur de *Kitab al-Isfar*, le *Livre du dévoilement des effets des voyages*, selon qui « le voyage n'a de vrai sens que s'il apporte un nouveau commencement. En voyageant, le cœur devient le but du voyage. » (N.F.)

"What remains of emotions, dreams, desires when one disappears?" The film opens with this line from J.M.G. Le Clézio, written over a silent backwash of waves, against the light. These words are to irrigate the quest and its journey. At once a real and an inner voyage, stemming from an experience with death that shook director Baba Hillman to the core almost forty years ago, on a car crash, on the way to Malaga. How can one embrace the visions of such a catastrophic jolt, how can one express the upheaval and the mystical experience that followed? The film progresses step by step, like a diary of questions raised by encounters, first in Spain, then bouncing from Paris to Norway, from the United States to Scotland, places that are brought up in bits and pieces, highlighted by the sensuality of 8 and 16 mm. Added to that are snatches of voices, that of Denis Gril, a specialist of Sufi mysticism, or that of artist Mary Bauermeister. The perspective of this spiritual quest is that of incompleteness, a gathering of scattered fragments, resonating with each other, like a stammering thought in search of itself. This fragile and patchy interval plays with gaps and chasms in the undercurrent of words, punctuated with images that have been returned to their silence or with black screens, as so many breaches and thresholds. This gesture of generous concern offers a film composed like a poem, inspired by the words of master of Sufi mysticism, poet and philosopher Ibn 'Arabi, the author of *Kitab al-Isfar: The Secrets of Voyaging*, who wrote that "The journey only has true meaning if it brings a new beginning. Traveling, the heart becomes the goal of the journey." (N.F.)

Première Mondiale / World Premiere

France / 2020 / Couleur et Noir & blanc, 16 mm, 8 mm, Stéréo / 58'

Version originale : arabe, français, anglais, espagnol. Sous-titres : anglais. Scénario, Image, Montage, Son : Baba Hillman. Avec : Denis Gril, Mary Bauermeister, Ximena Kilroe, Sidi Said. Production, Distribution : Baba Hillman.

Filmographie : 5 Cité de la Raquette, 2016. Salt, 2015. Jacumba Song, 2013. Decroux's Garden, 2012. Par Vos Yeux, 2008, Passage, 2004.



La cellule The Cell Samir Ramdani



On se souvient de *Broken Leg* (FID2011) et de *Black Diamond* (2014), Samir Ramdani y jouait, virtuose, avec les codes et se faufilait avec grande aisance dans les espaces urbains de la côte Ouest de l'Amérique. Voilà déployé à nouveau son talent de chorégraphe, mais dans des décors plus difficiles à enchainer. C'est en effet dans le cadre d'un atelier au sein du collège Charles Péguy, à Paris, que ce film est né et dont la fabrique s'est poursuivie sur plusieurs séquences longuement réparties dans le temps. Film fantastique dont les références sont faciles à déceler (*Le Village des damnés*, évidemment, mais aussi *Invasion Los Angeles*, *Matrix*, *Romero*, le Cronenberg des débuts,...), *La Cellule* revendique la modestie de son économie de production : voix off continuée en place de dialogues, effets spéciaux rudimentaires et répétés, cast entier de minots et d'amateurs, Samir Ramdani lui-même en (excellent) protagoniste. Pour autant, à la manière du cinéma de série B., le film regorge d'une énergie qui contamine autant que le virus, écho fugace à l'actualité récente, auquel le récit fait place. Extrême précision dans la direction de ses acteurs, incroyables de sérieux professionnel, plans filmés au cordeau, inventions constantes, le film nous entraîne à grande vitesse de surprise en surprise. Pour ne jamais lâcher, au passage, l'affaire politique que la jeunesse bariolée qui peuple l'écran incarne, revendique et produit. *La Cellule* ne retient ici personne prisonnier, elle prolifère, se propage, sacrement efficace, joyeuse et fort réjouissante. (J.-P.R.)

We all remember *Broken Leg* (FID 2011) and *Black Diamond* (FID 2014), in which Samir Ramdani played with codes as a virtuoso and easily threaded his way through the urban spaces of the American west coast. Here he demonstrates again his talent as a choreographer, but in settings that are more difficult to enchant. Indeed, the film arose from a workshop at Charles Péguy high school in Paris, and developed through a series of sessions spread over time. A science-fiction film with quite obvious references (*Village of the Damned*, of course, but also *They Live*, *The Matrix*, *Romero*, early Cronenberg...), *La Cellule* openly displays its modest production costs: continued voice-over in lieu of dialogues, recurring rudimentary special effects, a cast entirely made of kids and non-professional actors, with Samir Ramdani (skilfully) playing one of the main characters himself. Yet, just like a B movie, the film overflows with an energy as infectious as the virus mentioned in the story, like a furtive nod to current events. With its extremely precise direction of amazingly committed actors, its clear-cut shots and its constant ingeniousness, the film takes us hastily from one surprise to the next. And it never lets go of the political affair that the motley youth on screen embodies, claims and produces. *La Cellule* holds no prisoner here; instead it proliferates and spreads in a mighty efficient, joyful and fun way. (J.-P.R.)

Première Mondiale /
World Premiere



France / 2020 / Couleur / HD / 49'

Version originale : français. Sous-titres : anglais. Scénario : Samir Ramdani, Thomas Stuck. Image, Montage : Samir Ramdani. Musique : Pierre Sendrané. Son : Charlotte Comte, Arno Ledoux. Avec : Amanda About, Soraya Ramdani. Production, Distribution : Samsha (Alexis Bougon).

Filmographie : *Superbe Spectacle de l'amour*, 2017. *Styx*, 2016. *Black Diamond*, 2014. *Broken Leg*, 2010.



Légendes

Julie Chaffort



Pour cette troisième et réjouissante proposition présentée au FID, Julie Chaffort nous embarque dans une variation de motifs abordés dans ses précédents films. *Légendes* est une galerie de tableaux, une série de plans fixes où des figures immergées dans un paysage aquatique s'animent pour conter, chanter, jouer de la musique ou danser. Une façon de musée chantant, qui n'a rien à envier au music-hall, à ciel ouvert.

À l'entrée de sa galerie, Julie Chaffort a fabriqué un tableau d'Histoire, portrait équestre d'un chevalier en armure dont la monture est tenue par un écuyer, devant le paysage intemporel d'un lac bordé d'une falaise. Le diable gît dans le détail. Dans les films de Julie Chaffort, le diable, c'est l'humour. L'anachronisme d'une basket bleue crève la solennité du tableau. Le soin mis à la composition, à l'agencement des costumes, aux postures hiératiques, à la scansion par le chevalier, d'un texte de Pascal Quignard évoquant l'entrée dans l'hiver de l'humanité après le péché originel, voilà tout chahuté par ce détail saugrenu. La beauté du lieu, du texte et de l'image ne sont pas altérées par le rire : le comique, ici, dépouille la nature des enjeux de sublime et la rend à la légèreté de ses feuillages, aux gambades de ses ruisseaux, aux cacophonies de sa volière. Mais, dans ces tableaux incongrus, au-delà de l'humour, il s'agit de nostalgie et de déférence, aux lieux et à ses habitants : une réponse à leurs invitations.

Les rivières sont des scènes faites pour la dérive d'une cantate, les lacs pour des envolées discursives. Les plateformes des ferrys sont faites pour

accueillir des fanfares qui mêlent leur joyeux boucan bigarré et désuet à celui des moteurs. Cette nature, émancipée du sérieux, accueille avec bonheur la générosité et la noblesse du geste amateur. (C.L.)

For her third and gratifying movie presented at the FID, Julie Chaffort takes us on a variation of the themes addressed in her earlier films. *Légendes* is a gallery of scenes, a series of still frames in which the figures submerged in an aquatic landscape come to life to narrate, sing, play music or dance. It's like an open-air singing museum reminiscent of and just as good as music-hall. In the entrance to her gallery, Chaffort has produced a historical scene, an equestrian portrait of a knight in armour whose steed is held by a squire in front of the timeless backdrop of a lake bordered by a cliff. The devil is in the detail, as they say. In Chaffort's films, this devil is humour. The anachronism of a blue sneaker makes a mockery of the picture's solemnity. The care taken with the composition, the costumes, the staid postures, the knight's scansion of a text by Pascal Quignard describing the beginning of humanity's winter after the original sin – are all thrown into disorder by this whimsical detail. The beauty of the location, the text and the image is not changed by laughter: the comedy here strips Nature of its sublime stakes and gives levity to its rustling foliage, bubbling brooks and its madcap cacophonies.

But in these incongruous scenes, beyond the humour, there is also nostalgia for and deference to the places and their inhabitants: an answer to their invitations. The rivers are scenes made for the drift of a cantata, the lakes for discursive flights. The ferry platforms are made to welcome the fanfares who add their joyful, colourful and outdated din to the noise of the engines. Here, Nature, liberated from seriousness, welcomes with open arms the generosity and nobility of the amateur performance. (C.L.)

Première Mondiale /
World Premiere



France / 2019 / Couleur / HD, Stéréo / 43'

Version originale : français. **Sous-titres :** anglais. **Image :** Julie Chaffort. **Montage :** Julie Chaffort. **Son :** Jean-Barthelemy Velay. **Avec :** Bénédicte Chevallereau, Peter Notebaert, Antoine Roux-Briffaud, Adriano Coletta, Venissa Gueret, Alain Chatevaire, Franck Brotreud, la fanfare les blés d'or et l'orchestre d'harmonie OVIA. **Production :** PETIT FOX, Communauté de Communes du Pays de la Châtaigneraie, Région du Pays de la Loire. **Distribution :** Julie Chaffort. **Filmographie :** *Banjolito*, 2019. *Summertime*, 2018. *Hunt*, 2018. *Les cowboys*, 2017. *La barque silencieuse*, 2016. *Le bout du monde*, 2015. *Pas un bruit*, 2014. *Hot-Dog*, 2013.



Les graines que l'on sème The Seeds we Sow

Nathan Nicholovitch



Nathan Nicholovitch aime confronter ses ambitions de fiction aux contraintes d'une réalité qui ne s'y livre pas aisément. Après les faubourgs de Phnom Penh hantés par le génocide des Khmers rouges (*Avant l'aurore*, 2015), c'est dans un lycée de banlieue parisienne plongé dans la lutte contre Parcoursup et les réformes du ministre Blanquer qu'il plante son cinéma. Invité à mener un atelier cinéma dans une classe de 1^{ère}, il saisit l'occasion du conflit qui mobilise une partie des élèves pour faire de l'invention fictionnelle un moteur d'intensification du présent et de révélation de la vérité, affective et politique, de la situation. La méthode est simple : pousser la réalité un peu plus loin, en inventant le personnage fictif d'une lycéenne qui n'a pas seulement, comme ses camarades réels, passé plusieurs heures en garde à vue pour un tag anti-macron, mais qui y a laissé sa vie. *Les Graines que l'on sème* est un film de deuil et de colère, dans lequel la colère d'une génération trouve sa gravité tragique dans la tonalité du deuil, tenue tout au long du récit, dans le travail de la douleur. Chiara est morte et elle n'a ni visage, ni voix : elle n'est qu'un prénom, un regard porté sur son monde, filmé avec avidité, et une absence. Le film enroule autour de ce vide la spirale des voix et des visages des vivants, de leur parole qui dit et pleure l'absente. Le souffle de la tragédie la plus ancienne passe sur ces visages, soulève ces discours. Ce sont pourtant les questions les plus urgentes qui animent le cinéaste. Par exemple : à quoi sert l'école, et qu'est-ce qu'un lycéen ? Quand une professeur de français, prenant la parole à son tour, s'adresse aux camarades de Chiara, c'est pour l'associer à d'autres

morts, qu'elle s'emploie à faire parler : La Fontaine, Hugo, Char, Kant. Parler aux morts, écouter leur parole, c'est arracher la question de l'héritage et de sa transmission au discours identitaire pour la rendre à la tradition des luttes, lui restituer sa puissance révolutionnaire. Beau et brûlant programme pour une fiction française. (C.N.)

Nathan Nicholovitch likes to hold his ambitions regarding fiction up against the constraints of a reality that tends to elude it. After the suburbs of Phnom Penh, haunted by the Khmer Rouge genocide (*Avant l'aurore*, 2015), this time he set the scene in a high school in suburban Paris, fighting against Parcoursup, the higher education admission platform, and against the reforms of Minister Blanquer. While he was invited to host a film workshop for eleventh graders, seeing how some of them were involved in the conflict, the director used this opportunity to turn fictional storytelling into a driving force to intensify the present and disclose the emotional and political truth of the situation. The method is simple enough: he pushed reality a little bit further, by inventing the fictional character of a high-school female student who, just like her real classmates, has spent several hours in custody for writing a tag against Macron, but who ultimately died. *Les Graines que l'on sème* is a film about mourning and anger, in which the wrath of a generation finds tragic gravity in the tone of bereavement, held throughout the film, alongside the work of pain. Chiara is dead, she does not have a face nor a voice: she is but a name, an outlook on her own world – which is filmed eagerly – and an absence. The film winds around this void the voices and faces of the living, in a spiral, together with their words which recall and mourn the departed. The spirit of age-old tragedy flies over those faces and swirls those words. Yet the filmmaker is driven by the most urgent questions. For instance: what is the purpose of school, and what is a high-school student? When it is a French teacher's turn to speak to Chiara's classmates, she conjures up the words of other deceased persons: La Fontaine, Hugo, Char, Kant. Talking to the dead, listening to them is a way to wrest legacy and its transmission from identity-driven discourse, to replace it in the tradition of social struggles, and to restore its revolutionary power. A beautiful and fiery programme indeed for a French fiction. (C.N.)

Première Mondiale /
World Premiere



France / 2020 / Couleur / Mixed Media, Stéréo Dolby Digital / 77'

Version Originale : français. **Sous-Titres** : anglais. **Scénario** : Nathan Nicholovitch avec la collaboration des élèves de la classe de 1^{ère} L du lycée Romain Rolland, Marie Clément, Clo Mercier. **Image** : Florent Astolfi. **Montage** : Gilles Volta. **Son** : Graciela Barrault, Jean Jouvet. **Avec** : Ghaïs Bertout-Ourabah, Clémentine Billy, Marie Clément, Maëlys Gomez, David d'Ingéo, Kamla Errounane, Yhadira Fabat-Dellis, Alicia Fleury, Luna Lafaye, Célia Lazla, Chloé Lemeur, Rose Fella Leon-Lys, Flontin Masengo, Sandrine Molaro, Sara Naoui, Lucile Noël, Pauline Perrin-Bequart, Hamza Sadi, Angèle de Sentenac, David Talbot, Tristan Trouvé. **Production** : D'UN FILM L'AUTRE (Eurydice Calméjane et Nathan Nicholovitch). **Distribution** : NOUR FILMS (Patrick Sibourd).

Filmographie : *Avant l'Aurore*, 2018. *No Boy*, 2013. *Casa Nostra*, 2013.



Little President

Christophe Clavert



La Jungle de Calais, l'hypermédiatisation en a fait son miel. Loin de ce type d'échos, il s'agit pour Christophe Clavert de revenir sur les lieux, après, autrement. Cela commencera par une mise à plat de la manière. Ainsi en préambule, le rappel, scrupuleux, détaillé, des événements et du contexte politique, administratif de la jungle et de Calais en 2016, alors que se déplient en de lents plans méthodiques les lieux évoqués par le cinéaste.

Intervient ensuite Khalid Mansour, unique témoin que l'on accompagnera tout au long du film. Ancien journaliste qui a fui le Soudan et qui vécut dans la jungle, son récit sera orchestré avec trois voix : celle de Marie Chebli, interprète, celle de Giorgio Passerone, intellectuel et universitaire impliqué aux côtés des migrants, puis celle de Christophe Clavert, *off* et après coup, commentant, complétant.

On l'aura compris, il s'agit ici d'œuvrer à l'accueil d'un témoignage, de sa singularité souveraine. Ainsi, depuis sa chambre au confort rudimentaire d'un ancien foyer pour travailleurs émigrés, il relate non sans humour ce que fut son périple et ses dangers pour lui, un Noir, à traverser l'Europe depuis l'Ukraine jusqu'à Calais. Ou se remémorant la vie d'alors, commentaire lucide, depuis les lieux de la jungle à nouveau arpentés, scrutés, aux traces désormais recouvertes, à l'histoire effacée.

Et Clavert de prêter attention à la circulation de la parole, au fil de la conversation, d'offrir, point inattendu, toute sa place au travail de passage

d'une langue à l'autre. Question de restitution du récit, d'un temps à l'autre, et de celle du régime des images qui se déploient, avec ces magnifiques dessins saisis alors, contrepoint aux archives photographiques et vidéo. Travail d'hospitalité, sans éclat ni spectaculaire, mais insistant sur les rémanences de l'Histoire, comme l'apostille finale le rappelle avec une saisissante âpreté. (N.F)

The media hype didn't do any good for the Calais Jungle. Far from such echoes, Christophe Clavert's concern is to come back to the sites - afterwards, otherwise. Beginning with clarifications as to how to do things. Thus, by way of a preamble, the scrupulous and detailed reminder of events and the political, administrative context of the jungle in Calais in 2016 while the places the film-maker evokes unfold through slow, methodical sequences.

Then Khalid Mansour comes in: the only witness who will be with us all through the film. Formerly a journalist who lived in the jungle and was forced to flee Sudan, his narration will be orchestrated with three voices: Marie Chebli's, an interpreter, Giorgio Passerone's, an intellectual and university professor committed to the migrants, then Christophe Clavert's voice off camera, commenting and completing in the aftermath.

We understand it's about working on the reception of a testimony and its sovereign uniqueness. Thus, from an uncomfortable room in an ancient home for emigrated workers, he relates with humour what his journey was like and its dangers for him, a Black man travelling across Europe from Ukraine up to Calais. Now, through a recollection of life back then, sharp commentary, from the places in the jungle he walked through and scrutinized, to the traces all covered now, to history erased.

Clavert pays attention to the circulation of speech, as conversations are pursued, so he can offer, as expected, all the space needed by the work involved in passing from one language to another. It's about the tale's rendition, from one time to another, and from the images of the regime unfolding, with its magnificent drawings taken back then, in counterpoint to the photographic archives and video. A work of hospitality, devoid of excessive light or spectacle, yet insisting on History's memory, as the final annotation reminds us with striking dryness. (N.F)

Première Mondiale /
World Premiere

France / 2020 / Couleur / HD / 58'

Version originale : arabe, français. **Sous-titres :** anglais. **Scénario, Image, Montage, Son :** Lucie Taffin. **Avec :** Khalid Mansour, Giorgio Passerone, Marie Chebli. **Production :** MACT PRODUCTIONS (Antoine de Clermont Tonerre). **Distribution :** MACT PRODUCTIONS (Christophe Clavert)

Filmographie : *C'était la jungle*, 2018. *Le menhir de Gobianne*, 2018. *Vendredi par exemple*, 2015. *La fuite du jour*, 2011. *Mon coursier hors d'haleine*, 2009. *Un voyage en Italie*, 2007. *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, 2005. *La bonne affaire (les faux-monnayeurs)*, 2003.



Un chat rêve du nord A Cat Dreams About The North

Diogo Oliveira



Neuf jeunes femmes et hommes, dont huit originaires de cinq pays d'Amérique latine et un Français, sont invités à partager une résidence théâtrale d'une semaine dans la maison du cinéaste et de son chat Orphée, en banlieue parisienne. Discussions à plusieurs autour de la table de la cuisine, exercices à deux dans le salon, les journées se plient et se déplient entre sessions de travail intense et moments de pause, de suspens. De ce projet théâtral, on ne saura presque rien, car *Un chat rêve du nord* s'aventure loin de tout projet de documentation.

Ce que Diogo Oliveira s'applique à percevoir et à partager, c'est la vie même de l'organisme collectif qui s'éprouve entre les murs de sa maison : circulations d'affects, variations d'intensité, plasticité des rapports, accords et dissonances des rythmes de chacun. Rythmes aussi des musiques que chacun apporte avec lui, et dont la succession constitue la trame mobile sur laquelle se tisse la matière de l'existence. Pour filmer cet insaisissable, le cinéaste s'est mis à l'école d'Orphée : silencieux, aux aguets, infiniment souple.

La mise en scène alterne captations sur le vif, au plus près des corps, et mise en scène ouvragée dans la profondeur de l'espace domestique. Du rêve, le montage se donne la liberté et la puissance de renversement, de retournement : de l'étranger et du familier, du fait et de la fiction, de ce qui monte à l'intérieur, en soi, à ce qui se montre aux autres, sur un visage. À la question « Comment vivre ensemble ? », Roland Barthes répondait par un

fantasme : celui d'une communauté des « idiorrythmies », soit d'une forme de vie commune qui laisserait chacun exister selon son propre rythme. Ce fantasme, un chat à son tour l'a rêvé, Diogo Oliveira l'a réalisé. (C.N.)

Nine young women and men, including eight from five different countries in Latin America and one from France, are invited to share a week-long theatre residency at the director and his cat Orphée's home in suburban Paris. As they talk together around the kitchen table, or make exercises in pairs in the living room, days fold and unfold alternating intense work sessions with breaks and quiet interludes. We don't get to know much about this theatre project, because *Un chat rêve du nord* strays far from your typical documenting project.

What Diogo Oliveira is interested in perceiving and sharing, is the very life of the collective organism that they are experiencing within the walls of his house: the circulation of affects, the variations of intensity, the malleability of connections, the harmony and dissonances in everyone's rhythms. Also, the rhythms of the music that all the participants have brought with them, the succession of which forms the mobile thread on which the stuff of existence itself is woven. In order to film such elusive matter, the director kind of imitates Orphée: quiet, on the look-out, infinitely supple.

The directing alternates on-the-spot images, filmed as closely as possible to bodies, with finely crafted shots in the depths of domestic space. The editing mimics dreams, their freedom and their ability to reverse and turn around things: from the strange to the familiar, from fact to fiction, from what is building up inside, to what is shown to others, on a face. When asked "How can we live together?", Roland Barthes used to answer with a fantasy: that of a community of "idiorhythmia", meaning a form of living together that would respect each individual's own personal rhythm. In turn, a cat has dreamt about this fantasy, and now, Diogo Oliveira has filmed it. (C.N.)

**Première Mondiale /
World Premiere**



France / 2020 / Couleur / HD, Stéréo Dolby Digital / 3'

Version originale : portugais, français, espagnol. **Sous-titres :** anglais. **Scénario, Image, Montage, Son :** Diogo Oliveira. **Avec :** Carolina Alfradique, Vincent Pouydesseau, Luciana Araujo, Esteban Anavitarte, Florencia Dansilio, Florencia Lindner, Ines Dahn, Manuel Rodriguez. **Production, Distribution :** Matière Revue. **Filmographie :** *The Birds Are Busy*, 2016. *Impaired Senses*, 2014. *Fish*, 2014. *Le métèque*, 2013.



Un Musée dort A Museum Sleeps

Camille de Chenay



L'apparition en France d'une cinéaste de fiction, au sens plein du terme, n'est plus, depuis longtemps, chose courante. À quoi la reconnaît-on ? À un appétit contagieux pour la fabrication de plans, pour le façonnage de lumières, de couleurs, à une jouissance des enchaînements, sauts et glissements d'un plan à l'autre. À l'évidence que le cinéma est de la peinture multipliée par la musique – jeu des timbres, modulation des vitesses et des tons, précision des rythmes. Musique : gros plan d'une main posée sur un clavier, une note, une ébauche de phrase, puis l'autre main posée sur les cordes pour assourdir la percussion. Dès l'orée d'*Un musée dort*, Camille de Chenay entrouvre le capot de son bolide : le piano, omniprésent, ne se contentera pas d'accompagner le récit des aventures d'Ornicar. Il le précipitera dans une cascade d'inventions formelles, il entraînera, guidera le jeune homme dans sa quête somnambulique de Chloé, la femme qu'il aime et qu'il a pourtant quittée un an plus tôt, sans autre explication qu'un soudain besoin de disparaître. Peinture : la reproduction sur carte postale de Jupiter et Sémélé, le testament pictural de Gustave Moreau, lui ouvrira le chemin d'un retour dans le musée de sa mémoire et vers le présent de Chloé, qui saura le réveiller. Inutile de chercher de savants échos entre le motif mythologique du tableau et le récit du film. La relation est ici plus profonde : dans un esprit symboliste ou surréaliste, l'image picturale agit comme un talisman, comme une porte magique vers l'autre pays, celui des dérivés lucides et des rêves éveillés. Quand trop de jeunes cinéastes exploitent le filon nostalgique d'une Nouvelle Vague de pacotille, Camille de Chenay renoue

librement, sans révérence ni références, avec une autre modernité française, plus riche et plus rare : une tradition qui, de Feuillade à Cocteau en passant par Franju, retient du surréalisme la vivacité du feuilleton, l'esprit d'enfance des jeux dans le labyrinthe et les fulgurances poétiques d'un merveilleux urbain. Ornicar est un avatar du Poète moderne, clivé entre la grandeur de ses élans visionnaires et les petites myopies de son originalité égocentrique. *Un musée dort*, et c'est la fiction française qui se réveille de ses torpeurs cinéphiliques et de ses paresse naturalistes. (C.N.)

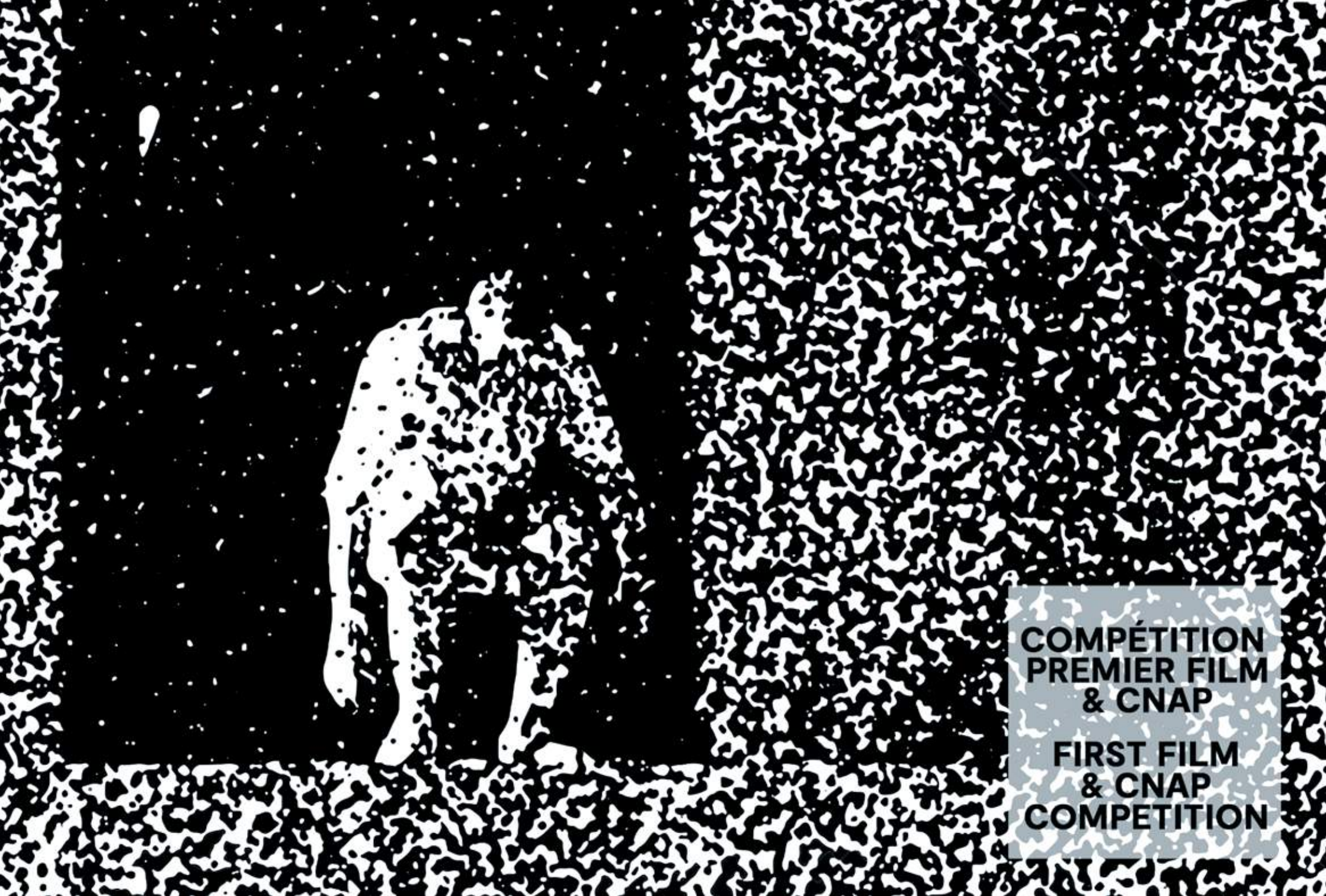
The emergence of a new *fiction* film director is not a common thing anymore in France, and it hasn't been in a long time. So, what exactly is a *fiction* film director? It is someone who has an infectious thirst for designing frames, for shaping lights and colours, someone who enjoys linking sequences, making jump cuts or wiping from one shot to the next. Their films make apparent that cinema is painting expanded by music – through a game of timbres, the modulation of speed and tones, the precision of rhythms. Music: a close-up of a hand on a keyboard, a note, the beginning of a phrase, then the other hand resting on the strings to muffle percussion. Right from the start in *Un musée dort*, Camille de Chenay half-opens the bonnet of her racing car: the ever-present piano will not simply accompany Ornicar's adventures. It will throw him into a stream of formal inventions, it will drag and guide the young man in his sleepwalking quest for Chloe, the woman he loves, even though he left her a year before, without further explanation except his sudden need to disappear. Painting: the reproduction on a postcard of *Jupiter et Sémélé*, Gustave Moreau's pictorial legacy, will open the way back to the museum of Ornicar's memory, and to the present life of Claire, who will know how to wake him up. No need to search for clever echoes between the mythological motif of the painting and the story of the film. The connection here is deeper: in a symbolist or surrealist spirit, the pictorial image acts like a talisman, like a magic portal to the other country, that of lucid drifts and waking dreams. While too many young filmmakers capitalise on the nostalgic trend of some fake *Nouvelle Vague*, Camille de Chenay reconnects freely, without deference or references, with another French modernity, both richer and rarer: a tradition, from Feuillade to Franju to Cocteau, which has learnt from surrealism the liveliness of serial fiction, the childlike spirit of games in a maze, and the flashes of poetic brilliance of an urban fantastic. Ornicar is an avatar of the modern Poet, who is torn between the magnitude of his visionary surges and the short-sightedness of his egocentric originality. Watching *Un musée dort* is watching French fiction awakening from its cinephile drowsiness and its naturalist laziness. (C.N.)

Première Mondiale /
World Premiere



France / 2020 / Couleur / HD, Stéréo / 71"

Version originale : français. Sous-titres : anglais. Scénario : Camille de Chenay. Image : Bonan Maxime. Montage : Lison Talagrand. Musique : Julien Breval. Son : Burgess Matthieu. Avec : Gary Guénaire, Nadia Tereskwiezwicz. Production : Al mar films (Camille de Chenay). Distribution : Camille de Chenay. Filmographie : Personnage d'août, 2020. Hâte-Toi, 2019. Les Beaux Mensonges, 2018. La Voix Humaine, 2016. Ici ou Maintenant, 2015. Cortège, 2015. Mort au Rêve, 2013.



COMPÉTITION
PREMIER FILM
& CNAP

FIRST FILM
& CNAP
COMPETITION



Amor Omnia

Yohei Yamakado



Prenez un poème antique, les *Bucoliques*, composé par Virgile vers – 40 av. J.-C.. Prenez de ce texte chapitré en dix églogues, la traduction française de Paul Valéry parue en 1956. Prenez Yohei Yamakado, un jeune compositeur et cinéaste japonais, féru de littérature et du cinéma le plus tendu (Ozu, J.-C. Rousseau, Dreyer, les Straub, Oliveira,...). Ajoutez-y, avec parcimonie, quelques-uns des amis de ce jeune artiste. Ce n'est pas, vous vous en doutez, l'austérité aristocratique du résultat qui vous surprendra. Ponctué entre chaque églogue de brèves séquences animées avec pondération, c'est en effet un écran noir qui s'impose à nous, tout du long, troué en bas du cadre par le seul blanc des sous-titres, transcription lumineuse des vers du poème de Valéry. On l'aura saisi, dans la lignée des avant-gardes radicales, Yamakado a choisi pour son premier long métrage de faire du cinéma l'espace d'une projection avant tout mentale, affranchie des aléas de figurations, allégée du poids des reproductions. Cinéma, musique de l'avenir, disait un autre cinéaste. Ici, c'est justement la musique d'un lointain passé, celle du poème antique, qui s'accorde à la possibilité d'un chant contemporain, sans gommer la distance, en faisant d'elle au contraire l'arc immense, manifeste, d'un désir palpable. (J.-P.R.)

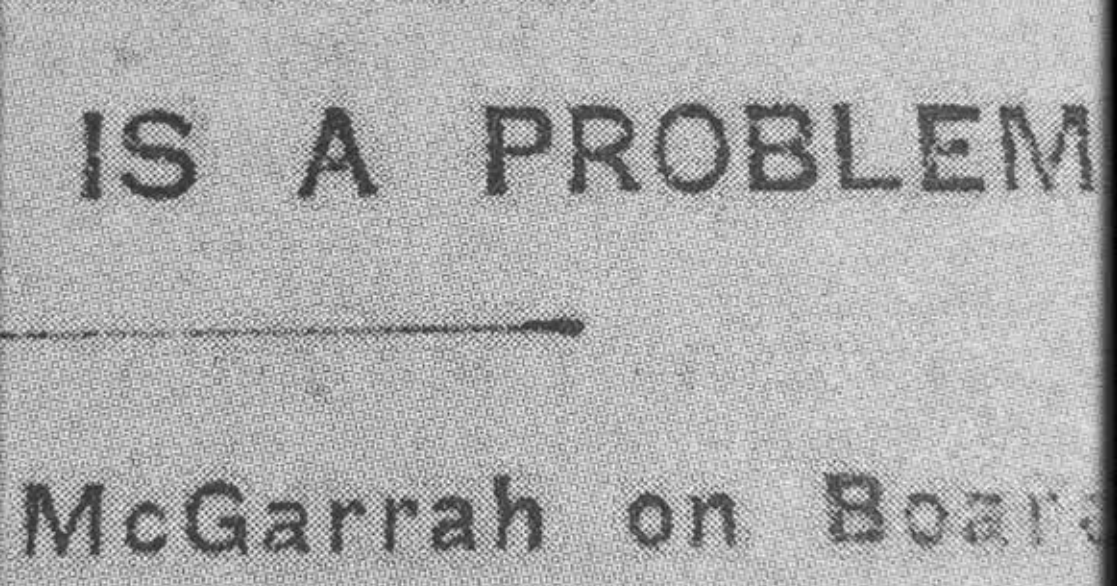
Take an ancient poem, the *Bucolics*, written by Virgil around 40BC. Of this text divided into ten eclogues, take the 1956 French translation by Paul Valéry. Take Yohei Yamakado, a young Japanese composer and filmmaker, with a passion for the most sober literature and cinema (Ozu, J.-C. Rousseau, Dreyer, les Straub, Oliveira). Add, sparingly, a few friends of this young artist. The refined austerity of the result will not come as a surprise to you. Other than when punctuated by brief sequences arranged with careful deliberation, a black screen is imposed on us all the way through the film, perforated only at the bottom of the frame by the white subtitles, a luminous transcription of the verses of Valéry's poem. Clearly Yamakado has chosen, and in line with other avant-garde radicals, to make his first feature-length work of cinema the space of a primarily mental projection, freed from the hazards of figuration and relieved of the weight of reproduction. Film is the music of the future, so said another filmmaker. In this instance, it is in fact the music of a faraway past, of an ancient poem attuned to the possibility of a contemporary song, without an erasure of the intervening distance, rather its rendering as an immense, perceptible arch of a palpable desire. (J.-P.R.)

Première Mondiale /
World Premiere



France / 2019 / Couleur / 35 mm, Mono / 111'

Version originale : latin, français. **Sous-titres :** français. **Scénario :** Yohei Yamakado. **Image :** Raphaël Rueb. **Montage :** Riccardo Giacconi, Raphaël Zucconi. **Musique :** Yohei Yamakado. **Son :** Raphaël Zucconi. **Avec :** Mana Haraguchi, Solène Gaillot, François Bonenfant, Riccardo Giacconi, Clément Vieille. **Production :** Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains (Eric Prigent). **Distribution :** Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains (Natalia Trebik). **Filmographie :** *La lyre à jamais illustra le taudis*, 2018.



A POTENTIALITY

Dana Berman Duff



Qu'est-ce que déchiffrer l'Histoire en marche ? Voilà la « potentialité » en jeu dans le film de Dana Berman Duff, déployé en deux mouvements. Premier mouvement : des mots, découpés, cadrés en très gros plan, dans la matière de ce qui se reconnaît comme une page de quotidien, grisaille du papier, trame sous jacente, encre noire des lettres imprimées. Mots lus en silence, traces des grondements d'une actualité internationale. Engagée à partir d'un travail de l'artiste Susan Silton, qui réunit cinq unes du *New York Times* publiée en 1933 et en 1934, se pose la question : comment ne pas voir ce qui aurait dû sauter aux yeux, déchiffrer ce qui se trame ? Extraire de l'actualité, de son tumulte et son bruit de fond, ce qui est là et ne demande qu'à être lu, indices lisibles, comme autant de présages. Deuxième mouvement : comment témoigner, être témoin du témoin, comme dit Celan ? Détenus dans le camp de concentration de Theresienstadt, vitrine et instrument de propagande, comme on sait, destinée à camoufler la réalité de l'extermination, le musicien Viktor Ullmann et le librettiste Peter Kien, qui seront assassinés un peu plus tard à Auschwitz, composent en 1943-44 un opéra : *Der Kaiser von Atlantis*. Cet opéra, au sous-titre à la lucidité terrible : *oder die Tod-Verweigerung* : ou le refus de la mort, il faudra attendre 1975 pour qu'il soit joué. Le chant ici, dans une version de 1994, nous parvient dans le cadre d'un écran gris, sans image, comme évidé pour se laisser envahir de la puissance des voix aux corps invisibles, évoquant leur absence autant que leur persistance.

Des fragments de phrases, au bord de l'illisible, là où tout était pourtant si évident, ajoutés dans leur silence à une voix dont la source a été sciemment détruite. Et de cette mise en relation faire naître ce qui refuse de disparaître : une latence, une force enfouie, comme l'indique le titre, emprunté à Hannah Arendt. (N.F)

What does it mean to decipher History in the making? Here is the "potentiality" at stake in Dana Berman Duff's film, developed in two movements. First movement: words, framed in extreme close-up shots, cut out from what appears to be a newspaper page, as can be guessed from the greyish, see-through paper and the black ink of the printed letters. Words read in silence, traces of the rumble of international news. The work of artist Susan Silton, a collection of five front pages of the *New York Times* published in 1933 and 1934, raises a question: how is it possible to miss the blindingly obvious, how can one unravel what is really going on? Extract from the news, from their thunder and background noise, what is there, waiting to be read - the readable clues, like so many omens. Second movement: how can one testify, bear witness for the witness, as Celan says? When they were prisoners at Theresienstadt concentration camp, now known as a showcase and an instrument of propaganda meant to hide the reality of extermination, musician Viktor Ullmann and librettist Peter Kien, who were later killed in Auschwitz, composed an opera in 1943-44: *Der Kaiser von Atlantis*. This opera with a terribly lucid subtitle: *oder Die Tod-Verweigerung*, or Death's refusal, was not to be performed until 1975. The singing here, from a 1994 version, reaches us from a grey screen, without images, as if hollowed out to be better engulfed in the power of voices coming out of invisible bodies, conjuring up their absence as well as their persistence.

Fragments of almost unreadable sentences, where everything was yet so obvious, connected in their silence to a voice whose source was voluntarily annihilated. And out of this connection rises what refuses to disappear: a latency, a buried power, as shown in the title, borrowed from Hannah Arendt. (N.F)

Première Mondiale /
World Premiere



États-Unis / 2020 / Couleur / Cellular phone, Muet / 16 mm, Stéréo

Version originale : anglais, allemand. Sous-titres : anglais. Scénario, Image, Montage : Dana Berman Duff. Musique : Viktor Ullmann. Son, Production, Distribution : Dana Berman Duff (DNA).

Filmographie : *What Does She See When She Shuts Her Eyes*, 2019 (2-channel video installation). *Catalogue Series* (9 films), 2014-2017. *The Gringas*, 2013. *World Upside Down*, 2012 (2-channel video installation). *Mishap*, 2011 (3-channel video installation). *Some things about water*, 2005. *Sweet Night*, 2006. *Bomb Girls*, 2004.



Deja que las luces se alejen Let the lights move away

Javier Favot



Rapa vit seul depuis des années dans une cabane perdue dans la montagne, au milieu de la forêt. Javier Favot, ami d'adolescence, passe des mois à filmer, seul, la vie sauvage de Rapa. Une attention intensifiée s'allume au frottement de ces deux solitudes. Attention, d'abord, aux objets, matières et gestes du quotidien, exhaussés par des plans dont la picturalité décadre traque la beauté dans le détail. Attention ensuite à l'étoffe du présent, du temps qui passe, puis ne passe plus, bloqué par la remontée du souvenir.

Dans le sillage de son ami, le cinéaste fait une expérience anti-proustienne : ce qui s'éprouve n'est pas la résurrection du passé à la faveur des sensations qui le rappellent, mais le retour d'un temps perdu qui vient hanter le présent, affecter et changer la perception solitaire du monde. Le creuset de cette expérience est une photographie : le portrait de groupe d'une bande d'amis sur le seuil d'une maison. Bonheur partagé, paradis perdu dont l'image fixe sécrète un charme qui entraîne le film dans une dérive nocturne zébrée d'apparitions : un cheval borgne, un incendie dans la montagne, l'atmosphère de Joy Division non comme musique du paradis, mais comme bande-son de sa perte. « Don't walk away in silence », chante Ian Curtis. Si la bande-image du bonheur finit par revenir, l'éclat silencieux des sourires et des regards n'annonce aucune retrouvaille. *Let the lights move away*, le conseil est à double sens : accepte la face nocturne du présent, laisse s'éloigner les lueurs du temps perdu. (C.N.)

For years, Rapa has been living on his own in a cabin in the mountains in the middle of a forest. Javier Favot, a friend from their teenage years, spends months alone filming Rapa's life in the wild. An intensified attention lights up as these two solitudes rub shoulders. Attention, firstly, to everyday objects, materials and movements, heightened by shots whose off-centre pictorial quality tracks down the beauty in the details. Attention, then, to the stuff of the present, to time that passes and then stops passing, blocked by resurfacing memories. In his friend's wake, the filmmaker conducts an anti-Proustian experiment: what's experienced is not the resurrection of the past as a result of the sensations it recalls, but the return to a lost time that comes to haunt the present, affecting and changing the solitary perception of the world. The crucible for this experiment is a photograph – the portrait of a group of friends on the doorstep of a house. A shared happiness, a paradise lost, its still image exuding a charm that casts the film adrift on a nocturnal journey streaked with apparitions: a one-eyed horse, a fire in the mountains, Joy Division's *atmosphere* not as the music of paradise but rather the soundtrack to its loss. "Don't walk away in silence", sings Ian Curtis. Although the image-strip of happiness does eventually come back, the silent radiance of smiles and glances does not herald its return. *Let the Lights Move Away* – the advice has a dual meaning: accept the dark side of the present and let go of the gleam of things past... (C.N.)

Première Mondiale /
World Premiere



Argentine, Uruguay / 2020 / Couleur / HD, Stéréo / 67'

Version originale : espagnol. **Sous-titres :** anglais. **Scénario :** Javier Favot. **Image :** Javier Favot, Raúl Coronel. **Montage :** Javier Favot. **Musique :** Carlos Quebrada. **Son :** Nahuel Palenque. **Son direct :** Mariano Favot. **Correction couleur :** Roman Kasseroller. **Avec :** Lucas Ingignoli, Nicolás Antico, Martín Donalísio. **Production :** CatnapCine (Javier Favot & Valentina Dariomerlo), La Pobladora Cine (Alex Piperno), AtLast Producciones (Alicia Gonzáles Martínez), Nevada Cine (Andrew Sala, Sebastián Muro), Nabis Filmgroup (Lukas V. Rinner), 2Mcine (Juan Pablo Martínez). **Distribution :** CatnapCine (Javier Favot).



Green Thoughts

William Hong-xiao Wei



Avec *Green Thoughts*, le jeune William Hong-xiao Wei nous embarque pour un voyage sous les auspices de l'univers d'Emily Dickinson. En ouverture, un recueil de poèmes furtivement entrevu en guise d'indice, puis le mystère de ces vers de la poétesse tôt entendus : « *Ce n'était pas la mort, car je me suis levée, Et tous les morts, allongez-vous Ce n'était pas la nuit, Car toutes les cloches ont sorti leurs langues, pour midi.* ». Les amours finissantes entre deux jeunes amantes – l'une écrit, l'autre photographie – sont ici l'occasion d'une immersion dans l'image, le temps et les sensations. À la question comme à nous aussi adressée de l'écrivaine « où sommes-nous ? », la jeune photographe répond « quelque part, dans le monde », avant d'ajouter : « quelque part, dans le passé ». Depuis ces temps indiscernables s'esquisse alors à l'écran un monde flottant, tout de sensation, lent tourbillon mélancolique où la Nature est omniprésente : vent, mer, arbres, plantes. Une dérive à l'onirisme affirmé, toute d'ondulations serpentines de scènes diverses, chatoyantes, balançant des mots aux couleurs et aux sons, et pétrie d'un travail au cœur de leur matière, multiple et malaxée. Un lancinant voyage dans les souvenirs et les songes, entre rêve et sommeil – ce qu'on en capte, ce qu'on saisit, et ce qu'il en reste –, composé comme un bouquet, à la semblance de toutes les fleurs qui enluminent le film. Méditation, comme le suggère William Hong-xiao Wei avec les mots empruntés au Roland Barthes de *La Chambre claire*, sur le tressage des images et du temps, de la perte et du deuil. (N.F.)

With *Green Thoughts*, young director William Hong-xiao Wei takes us on a journey under the auspices of Emily Dickinson's world. Early in the film, we catch a glimpse of a volume of poetry, by way of a clue, and then we hear the mysterious verses of the poet: "*It was not Death, for I stood up, And all the Dead, lie down It was not Night, for all the Bells Put out their Tongues, for Noon.*" The dying love between two young women – one writes, the other takes photographs – are an opportunity to immerse ourselves in image, time and sensations. When the writer asks – as if to us as well – "where are we?", the young photographer answers: "somewhere, in the world", and then adds: "somewhere, in the past". Out of this indiscernible time, a floating world emerges on screen, all made of sensations, a slow and melancholic whirlpool in which Nature is ubiquitous: wind, sea, trees, plants. An openly dreamlike drift, composed of serpentine undulations of various scenes, all shimmering, throwing words at colours and sounds, and steeped in a work at the heart of matter, multiple and kneaded. A haunting journey through memories and fantasy, in between dream and sleep – what we catch, what we grasp, what remains – composed like a bouquet, just like all the flowers that brighten the film. A mediation, as suggested by William Hong-xiao Wei when he quotes Roland Barthes in *La Chambre claire* (*Camera lucida*), about the weaving of images and time, loss and grief. (N.F.)

Première Mondiale /
World Premiere



Royaume-Uni, Chine / 2020 / Couleur et Noir & blanc / Stéréo / 28'

Version originale : anglais, français, chinois. Sous-titres : anglais, français. Scénario, Image, Montage : William Hong-xiao Wei. Musique : Terry Peng, Alan Špiljak. Son : Marianna Brown, Ting-An Lin, Andres Vasco. Avec : Enyi Cheng, Eileen Zhao. Production, Distribution : William Hong-xiao Wei.



Heliconia

Paula Rodríguez Polanco



Le corps félin et ennuyé d'une jeune fille s'environne de symboles chrétiens. Croix, images sulpiciennes, petits autels de figurines, sont déliés de leur signification religieuse pour tourner décoratifs. Mêlés à des jouets en plastique ou des photographies, ils composent des natures mortes profanes. Une messe observée à la dérobade par la fenêtre d'un rez-de-chaussée, comme un usage curieux, est interrompue par la pétarade d'une moto qui invite la jeune fille à l'escapade. Ce cadre religieux, souvent filmé en contrechamp des beaux visages d'un trio d'adolescents, fait alors place à une nature luxuriante qui les baigne en plan large. L'agilité de leurs jeunes corps y trouve le refuge idoine d'un manguier aux branches confortables. Mais à cet âge, la soif de sensations ne saurait se restreindre à un cadre familial. Le trio prend la route. Sans s'embarrasser de scories narratives, *Heliconia* offre un road trip sensuel et l'occasion de tableaux vivants faisant honneur au médium pellicule.

Le traitement matiériste de l'image fait danser le grain du 8 mm sur la peau lisse des adolescents et celle de l'heliconia, cette plante tropicale qui s'épanouit en guirlandes rouges, entrelaçant les surfaces pelliculaire, épidermique et végétale dans une trame contemplative. Qui semble dire que l'affaire de la jeunesse, plutôt qu'une quête religieuse du sens ou le discernement de la tendresse et du désir, est la poursuite d'un enchantement, à renouveler sans cesse, des formes et des sons. Et que le cinéma, lui, serait la quête d'une vision religieuse. Mais, au milieu du film, une séquence documentaire prosaïque griffe la texture soyeuse d'*Heliconia*. Elle y incise une coupure aussi soudaine que profonde, sorte de

rappel à la cruauté qui défigure le tableau édenique, comme un coup de canif sur une peinture et bascule sa composition harmonieuse en colère sourde. Poussant plus loin leur exploration du pays, la jeune femme et les deux jeunes hommes se perdent dans la contemplation d'un désert ocre et sinueux dont la poussière idéale les incorpore... jusqu'à la disparition. S'évanouit avec eux l'image enfin saisie du paradis perdu. Ce premier film touché par la grâce porte la promesse d'autres enchantements. (C.L.)

The feline and weary body of a young girl is surrounded by Christian symbols. Crosses, Sulpician images, miniature altars lose their religious meaning to become merely decorative items. Mixed with plastic toys and photographs, they compose secular still lives. A church service is observed surreptitiously through a ground-floor window, like some strange custom, only to be interrupted by the sound of a moped backfiring, inviting the girl to take flight. This religious setting, often filmed in countershot to the beautiful faces of three teenagers, then gives way to wide shots of the luxuriant nature they are bathed in. Their nimble, young bodies find a perfect refuge in the comfortable branches of a mango tree. But at this age, the thirst for thrills cannot be restricted to a familiar setting. The trio hits the road. Without bothering with narrative dross, *Heliconia* offers a sensual road-trip and gorgeous *tableaux vivants* that do justice to film as a medium. The matterist film processing makes the grain of 8 mm dance over the smooth skin of teenagers and that of the heliconia, a tropical plant that blossoms in red garlands, intertwining with film, skin and plant surfaces, into a contemplative framework. It seems to be saying that the real concern of the youth is not some religious quest for meaning, or the discernment of tenderness from desire, but the pursuit of an enchantment of shapes and sounds, ever to be renewed. And that cinema is the quest for some religious vision. But, in the middle of the film, a prosaic documentary sequence scratches the silky texture of *Heliconia*. It leaves a sudden, deep cut in it, like a reminder of cruelty that defaces the Eden-like picture, like a stab on a painting, and turns its harmonious composition into muted anger. Pushing further their exploration of the country, the young woman and the two young men get lost in the contemplation of a winding ochre desert, whose ideal sand ends up integrating them... until they disappear completely. With them, the image of paradise lost, recognised as such at last, vanishes. Obviously touched by grace, this first film bears the promise of other enchantments to come. (C.L.)

Première Mondiale /
World Premiere



France, Colombie / 2020 / Couleur / 8 mm / 27'

Version originale : espagnol. Sous-titres : français, anglais. Scénario, Image : Paula Rodríguez Polanco. Montage : Maximilien Zamanski. Son : Sara Fernández. Avec : Ana Sofía Pulgarín, Alejandro Losada, Pablo Cerquera. Production : G.R.E.C. (Marcello Cavagna et Anne Luthaud). Distribution : Paula Rodríguez Polanco. Filmographie : Camposanto, 2018.



Les épisodes - printemps 2018 Episodes - Spring 2018

Mathilde Girard



Marta, Luc et Charlotte ont entre vingt-cinq et trente ans, ils partagent à Paris des amitiés, des exigences et des refus. Les idées s'améliorent dans les facs occupées. *Les épisodes - printemps 2018* fait partie de ces films si singuliers dans leur approche de l'existence, si souverains dans leur manière de se donner leur propre langage, que toute tentative de définition, d'assignation à un genre, à une allure identifiée du cinéma, ne peut qu'échouer. On peut alors ouvrir le dictionnaire – c'était après tout le réflexe de Ponge face à l'inconnu. « Episode. Division d'une œuvre qui comprend plusieurs parties dont chacune forme un tout pouvant se suffire à lui-même. Moment plus ou moins marquant de la vie de quelqu'un. Ensemble d'actions, d'événements formant un tout et constituant un moment marquant de l'histoire, du temps. » L'œuvre, la vie, l'histoire. L'intuition décisive de Mathilde Girard est qu'il est possible de les tenir ensemble, dans une même forme, d'inventer le récit fragmenté qui manifeste leur solidarité, leur énigmatique et commune vérité. De quoi est faite une existence ? D'épisodes, vécus ou rêvés, que la parole convertit en histoires par lesquelles chacun se raconte et se donne, à soi et à l'autre. De quoi est faite une saison ? De la manière dont le bruit du monde résonne dans des voix, des diction, dont le souffle du présent enveloppe des visages qui ont choisi de s'écouter vivre et de se regarder parler. De quoi est fait ce film ? D'une composition de fragments qui chacun, par la mise en scène à chaque fois différente de la parole, offre à Marta, Charlotte et Luc, la possibilité de se dire, de s'exposer en leur vérité et en leur souveraineté d'être façonnés par l'exercice de la plus exigeante pensée de

ce qui arrive. Marta raconte ses rêves à un ami, Charlotte décrit les stratégies sexuelles de sa puissance, Charlotte et Marta parlent d'un poème de Pasolini, Luc tour à tour se donne et s'esquive. Au fil des épisodes prend corps un quatrième personnage : celui de Mathilde Girard, dont la présence, par-delà l'écoute, s'avoue intimement tissée à celle des autres. Et l'on finit par comprendre, émerveillé, que le recueil des fragments d'autofiction est pour la cinéaste la plus élégante manière d'esquisser la sienne – son autobiographie, non de tout le monde, mais de quelques êtres remarquables, rigoureusement admirés, précisément aimés. (C.N.)

Marta, Luc and Charlotte, aged twenty-five to thirty-years old, have a lot to share in the city of Paris: friendships, demands and refusals. Ideas grow in the occupied university departments. *The Episodes - spring 2018* is so singular in its approach to existence and so sovereign in the way it establishes its own language that all attempts at defining, assigning a genre or a previously identified aspect of film, are doomed to failure. All we have to do is open up the dictionary: after all, that was Ponge's reaction when confronting the unknown. « Episode. A work's division including several parts, each forming a self-sufficient whole. A more or less striking moment in a lifetime. A set of actions, of events forming a whole and making up a striking moment in history or time. » One's works, lifetime, and history. Mathilde Girard's crucial intuition shows it is possible to hold them together, in the same form, to invent the fragmented narration manifesting their solidarity, their enigmatic and common truth. What is existence made of? Of episodes, whether actually lived or dreamed of, converted from speech to stories through which everyone narrates something about one's self, a gift for oneself and others. What is a season made of? The way the world's noise resonates within voices and diction whose breath of the present wraps up faces having chosen to hear themselves live and to see themselves talk. What is this film made of? A composition of fragments all of which, through the staging of speech in ways that are never quite the same, provide Marta, Charlotte and Luc with the possibility of embodying their own speech, of exposing themselves in their truth and in their sovereignty of beings shaped by the exercise of the most demanding thinking of what is about to come. Marta tells a friend about her dreams; Charlotte describes her power's sexual strategies; Charlotte and Marta talk about a poem by Pasolini while Luc offers, in turn, his own self as he avoids it. Episodes go by, and a fourth character takes shape in Mathilde Girard's own body: beyond listening, its presence turns out to be intimately connected with the presence of others. In the end, we understand, and marvel at, the collection of self-fiction fragments which, for the film-maker, is by far the most elegant way of sketching out her own self-fiction – her autobiography, not everyone's, written for just a few beings noticed in such strict admiration, loved with precision. (C.N.)

Première Mondiale /
World Premiere



France / 2020 / Couleur / HDV / 30'

Version originale : français, espagnol. **Sous-titres :** français, anglais. **Scénario :** Mathilde Girard, Charlotte Bayer Broc, Marta Camell Gali, Luc Chessel. **Image :** Miguel Armas. **Montage :** Mario Valero avec la collaboration de Valérie Massadian. **Son :** Luc Chessel, Michel Bertrou. **Avec :** Marta Camell Gali, Charlotte Bayer-Broc, Luc Chessel, Mathilde Girard, Miguel Armas. **Production :** Société Acéphale (Lorenzo Bianchi & Anthony Lapia) et Mathilde Girard. **Distribution :** Société Acéphale.



Point and Line to Plane

Sofia Bohdanowicz



« Tout phénomène peut être vécu de deux façons. Ces deux façons ne sont pas arbitrairement liées aux phénomènes – elles découlent de la nature des phénomènes, de leur propriété : Extérieur – Intérieur » ainsi s'ouvre *Point and line to plane*, reprenant l'incipit énigmatique de l'essai théorique éponyme de Wassily Kandinsky (1926). Pour Sofia Bohdanowicz, jeune cinéaste prolifique et largement remarquée (cf. ici son *MS Slavic 7*, et son projet au FIDLab), ce seront les espaces où se mêlent l'art comme expérience intérieure et l'épreuve de la perte – celle de Giacomo Grisanzio, ami avec qui elle partageait une passion pour le peintre russe. Usant du détour de la fiction, la cinéaste nous dépeint son cheminement, sous les traits de Deragh Campbell, actrice de ses derniers films et déjà son alter ego pour *MS Slavic 7*. Figure mutique à l'écran alors que sa voix, à la douceur mélancolique, en formera l'unique commentaire sous la forme d'un journal intime nous guidant dans un parcours aux bords de la dépression. De proche en proche, dans un monde comme évidé filmé en 16mm, cela nous conduira du Canada à l'Ermitage à Saint-Petersbourg, en passant par le musée Guggenheim de New-York. Avec, au cœur du film, la mise en pleine lumière de l'œuvre longtemps restée inconnue de Hilma af Klint, pionnière de l'abstraction – pour elle affaire spirituelle et sensible – et de discrets fils tissés entre les deux peintres. Ainsi avance-t-on, pas à pas, dans les méandres de réminiscences, des occasions offertes et des associations qu'elle nous suggère, là écoutant Mozart, ici munie de sa Bolex. Le film déploie dès lors une ode aux puissances vitales des images de la peinture si mal nommée abstraite, celle du cinéma, matières

organiques que Sofia Bohdanowicz ramasse en un film dense et lancinant. Une histoire d'articulation et de jonction du dedans et du dehors, et aussi un acte de foi envers le cinéma et l'art comme remèdes. Et le film comme pour faire advenir et accueillir, à l'instar du *plan* du titre, une *ligne* à partir d'autant de *points* épars, à l'image de celles dessinées par Kandinsky s'affichant en ouverture. Une ligne dessinant une trajectoire menant à la possibilité de *voir*, à nouveau, comme le suggère le finale. (N.F)

"Every phenomenon can be experienced in two ways. These two ways are not arbitrary, but are bound up with the phenomenon – developing out of its nature and characteristics: externally – or –inwardly." This is how *Point and line to plane* opens, by quoting the enigmatic incipit of Wassily Kandinsky's eponymous theoretical essay (1926). For Sofia Bohdanowicz, a young prolific filmmaker whose work has been widely noticed (cf. her *MS Slavic 7* here, or her FIDLab project), it is all about the spaces where art as an inner experience and the ordeal of loss meet. Here, the loss of Giacomo Grisanzio, a friend with whom she shared a passion for the Russian painter. Through a detour via fiction, the director depicts her own journey, interpreted on screen by Deragh Campbell, an actress who played in her previous films and who was already her alter ego in *MS Slavic 7*. She never says a word on screen, yet her soft, melancholic voice makes comments in the form of a diary that guides us through a journey on the verge of depression. Step by step, in a world filmed in 16mm which seems hollowed-out, the film takes us from Canada to the Hermitage in Saint Petersburg, by way of the Guggenheim Museum in New York. At the core of the film, the director also highlights the work of Hilma af Klint, a long-time unknown pioneer of abstraction – a spiritual and sensitive form of art for the director –, and the discreet threads connecting both painters. Thus, little by little, we follow the twists and turns of reminiscences, of given opportunities and of associations that the filmmaker suggests, here while listening to Mozart, there by using her Bolex. Then the film elaborates an ode to the vital powers of the images of ill-named abstract painting, and of cinema, both organic matters that Sofia Bohdanowicz collects in a dense and throbbing film. It is a matter of articulation and junction of the inside and the outside, and also an act of faith in cinema and art as remedies. And the film tries to make happen and welcome, like the *plan* in the title, a *line* coming out of so many scattered *points*, like those drawn by Kandinsky that are shown in the opening of the film. A line that draws a path towards the possibility to see, once again, as the finale suggests. (N.F)

Première Mondiale /
World Premiere



Canada, Islande, Russie, États-Unis / 2019 / Couleur / 16 mm, Stéréo / 18'

Version originale : anglais. **Sous-titres** : français. **Scénario** : Sofia Bohdanowicz. **Image** : Sofia Bohdanowicz, Calvin Thomas. **Montage** : Sofia Bohdanowicz. **Musique** : Stefana Fratila. **Son** : Jacquelyn Mills, Lucas Prokaziuk. **Avec** : Deragh Campbell, Melanie Scheiner. **Production** : Calvin Thomas. **Distribution** : Sofia Bohdanowicz.

Filmographie : *MS Slavic 7*, 2019. *Veslemøy's Song*, 2018. *The Soft Space*, 2018. *Maison du bonheur*, 2017. *A Drownful Brilliance of Wings*, 2016. *Never Eat Alone*, 2016. *Last Poem*, 2013. *Dalsza Modlitwa*, 2013. *Wieczor*, 2013. *Modlitwa (A Prayer)*, 2013. *The Trilogy*, 2013. *Dundas Street*, 2012.



Soon it will be dark

Isabell Heimerdinger



Qu'est-ce qu'habiter un paysage ? Un cadre ? Donner corps au temps ? Questions faussement simples que le film de l'artiste Isabell Heimerdinger invite à expérimenter avec *Soon It Will Be Dark*. Le contexte : un bout de côte, espace tropical où subsistent, parsemées en arrière-plan, quelques vieilles bâtisses coloniales décrépites. Un coin de campagne, mi-village mi-forêt, lisière en bord de mer, où le regard s'attache à un homme, au fil des jours, tout occupé à sa tâche : d'un lieu à l'autre, défricher consciencieusement à la machette les alentours des édifices comme les sous-bois luxuriants d'une forêt dense aux arbres majestueux. Des gestes mesurés, réfléchis, précis, respectueux. Isabell Heimerdinger, dans des cadres posés comme autant de tableaux attentifs aux moindres détails, aux infimes frémissements, restitue une vie réglée selon le cycle élémentaire du jour et de la nuit, et rend palpable l'air, l'espace. Voilà le film devenu exercice de contemplation, prenant soin de ces actions répétées, comme ces traversées du paysage en pick-up, travelling glissant entre terre et mer, jusqu'à l'ellipse. L'atmosphère est toute de sérénité, indifférente à l'ailleurs qui menacerait ce délicat équilibre - cette fête entendue au loin, ou ces téléviseurs au babil indistinct. Sans oublier les rumeurs d'une nature omniprésente, bourdonnante, peuplée de cris d'oiseaux. Et sans un mot, le film d'aviver nos sens et notre écoute et de poser un regard aussi sensuel que minimaliste sur le monde. Pour faire corps avec le temps et les lieux, à l'instar de cet homme inscrit dans ce paysage jusqu'à s'y fondre. (N.F)

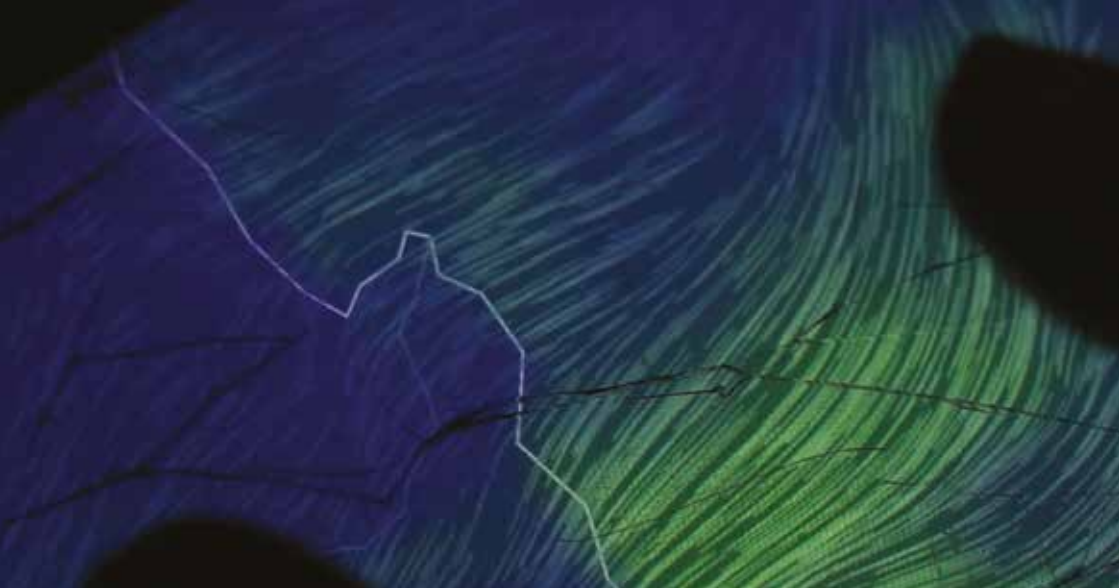
What does it mean to inhabit or occupy a landscape or a frame? To conjure up time? These are deceptively simple questions that the artist Isabell Heimerdinger gives us an opportunity to ponder in her film *Soon It Will Be Dark*. The context is a stretch of coast, a tropical place where, dotted in the background, a few old, dilapidated colonial buildings survive. A patch of countryside, half-village, half-forest, bordering the sea, and where our gaze falls on a man as the days go by, while he busies himself with his task - from one spot to another, conscientiously clearing the land around the buildings with a machete in the luxuriant undergrowth of a dense forest of majestic trees. Measured, considered, precise and respectful movements... In frames arranged like paintings attentive to the slightest detail, to the infinitesimal quivering, Heimerdinger reproduces a life in synchrony with the elementary cycle of day and night, and makes palpable the air and the space. The film becomes an exercise in contemplation, caring for these repetitive actions like crossing the landscape in a pickup truck, a tracking shot slipping between the land and the sea into the ellipse. The atmosphere is totally serene, indifferent to the outside world that would threaten its fragile equilibrium - the party heard from afar, or these televisions with their indistinct babble. And not forgetting the murmurs of omnipresent nature, buzzing, and peopled with birdcalls. And without a word, the film kindles our senses and our hearing with a lingering gaze both sensual and minimalist on the world, becoming one with time and place, like this man who is so much part of the landscape that he blends into it. (N.F)

Première Mondiale /
World Premiere



Allemagne / 2020 / Couleur / HD, 5.1 / 23'

Version originale : Sans dialogue. Image, Montage : Ivan Marković. Son : Ansgar Frerich, Jonathan Ritzel. Avec : Deuladeu Luis Martins, José Manuel Spencer. Production, Distribution : Isabell Heimerdinger. Filmographie : *Giorgio*, 2014. *Mr. Xu*, 2012. *Blind Date*, 2011. *Good Friends*, 2011. *Detour*, 2007.



Sweat

Elsa Brès



Compter, marcher, se perdre, puis se dissoudre dans le paysage. Tel semble être le mouvement dans lequel Elsa Brès nous embarque avec *Sweat*, tourné dans le delta du Mississippi. En amorce, au rythme d'un marcheur, le décompte malicieusement lacunaire de ses pas, saisi par bribes. Une scansion qui vaut autant comme souvenir de la première cartographie du delta – sa tenue y fait allusion – que comme geste élémentaire de mesure du monde.

Un geste inaugural que le film s'emploiera à faire oublier pour mieux se laisser porter, dériver et nous immerger dans les méandres du fleuve, entre flots et débordements. Une dérive menant de lieux en lieux, non nommés, au fil des affluents, dans une nature luxuriante, marquée de cicatrices de l'exploitation et de la présence humaine, à l'instar de ce gigantesque complexe pétrolier entraperçu. Fluidité d'un parcours aussi sensoriel que mental, entre hier et aujourd'hui, au gré des luttes que l'on devine avec la puissance des éléments et de leur maîtrise que l'on comprend vaine – inondation, déferlement de nuées d'insectes –, pour laisser la part belle aux rencontres furtives, humaines ou animales. Une invitation à se laisser absorber dans la matière même d'un espace aux contours mouvants, fait de berges aux tracés indécis, devenus comme autant de lignes de fuite.

Ainsi *Sweat* dessine le passage d'une zone cartographiée à l'informe, du strié de la carte au lisse du milieu selon les mots empruntés à Gilles Deleuze. Et nous, plongés dans un monde sonore grouillant des êtres qui le peuplent,

tout de bruissements émaillés comme autant d'avertissements de dépêches relatant les démesures d'un delta habité, suant, suintant comme le titre nous l'indique, tel un corps, un organisme vivant. (N.F)

Counting, walking, getting lost, then dissolving into the landscape. Such is the movement in which Elsa Brès involves us in *Sweat*, a film shot in the Mississippi delta. At the very beginning, at the pace of a walker, the mischievously incomplete count of steps, captured in fragments. A scansion that is both a recollection of the first mapping of the delta (as suggested by the outfit), and an elementary impulse to measure the world. An opening gesture that the film quickly erases to better go with the flow, drift, and immerse us into the meanderings of the river, between flood tides and overflowing. We drift from one nameless place to the next, following tributaries, through a luxurious nature, bearing scars of human presence and exploitation, like the gigantic oil complex we catch a glimpse of. Through this both sensorial and mental journey, between yesterday and today, while alluding to fruitless fights to try and tame the elements (flood, swarms of insects), the film gives prominence to brief encounters, either with men or animals. An invitation to let ourselves be absorbed into the very matter of a space with unstable contours, made of indecisively drawn banks, like so many convergence lines. Thus, *Sweat* draws the passage from a charted area to the shapeless, from the ridged map to the smooth space, to borrow Gilles Deleuze's words. And here we are, plunged into an environment teeming with the noise of its inhabitants, rustling like so many cautionary news about the excesses of a delta that is lived-in, oozy, sweaty, as indicated by the title, like a body, a living organism. (N.F)

Première Mondiale /
World Premiere



France / 2020 / Couleur / HD, 5.1 / 30'

Version originale : anglais, français. Sous-titres : français, anglais. Scénario, Image, Montage : Elsa Brès. Musique : Méryll Ampe. Son : Elsa Brès, Maxence Ciekawy, Rémi Mencucci. Avec : Liam Conway, Alanna Maureen Geare, Libbie Allen, Chase Mathew, Telltales Collective, William Jackson. Production : Parkadia (Florenty Elise & Roy Clémentine). Distribution : Elsa Brès. Filmographie : *Stella 50.4N1.5E*, 2016. *Love Canal*, 2017.



The Sun and the Looking Glass - For one easily forgets but the tree remembers

Milena Desse



Ein Qiniya, petit village palestinien de Cisjordanie, occupé depuis 1967, c'est le décor où Milena Desse va mener une enquête : comment déchiffrer les traces inscrites pour en restituer l'Histoire ? Comment *mettre en lumière*, comme on dit, de tels lieux ? Décidée à déplier les couches et à décrypter les replis comme autant d'indices d'une histoire ensevelie, voici la jeune cinéaste à œuvrer en archéologue, munie d'une loupe et d'une caméra. Dans un jeu de proche et de lointain que programme le premier plan, le film se fait scrutateur et détective. Et tour à tour de se focaliser - gros plans vus à travers la loupe - sur des vestiges exhumés, ici un débris de métal rouillé, là un étui de balle rongé, à en repérer des survivances, comme ces ânes ou ces traces peintes sur des murs de bâtiments restaurés, à signaler la fragilité des restes dissimulés et leur force d'insistance à témoigner comme dans un palimpseste. Mais la loupe se fait autrement encore révélatrice, grâce aux rayons du soleil, à faire naître du texte. Une lumière, métaphore et outil, on l'aura compris, par laquelle advient le récit de ce que furent ces lieux, noircissant une feuille blanche où surgissent sous nos yeux, mot à mot, les phrases de ce qui en fut la chair. Jeu de va-et-vient, celui du temps repris à rebours avec l'apparition des mots qui s'impriment sur ces pages, alors que se fait entendre un monde de murmures, de bruissements, de crépitements, comme autant d'échos indistincts et insistants de ce qui sourd. A l'instar des arbres du titre dont les écorces, pelures devenues parchemins involontaires, s'avèrent être les témoins inopinés des chaos et des revers de l'Histoire. (N.F.)

Ein Qiniya, a small Palestinian village in the West Bank, occupied since 1967. This is where Milena Desse is to make her own enquiries: how can one decipher remaining traces and reconstruct History? How can one *shine a light*, as they say, on such places? Determined to unfold the layers and work out the creases like so many clues about some buried history, the young director strives like an archaeologist, equipped with a magnifying glass and a camera. In a game of up close vs. far-off, launched right from the very first shot, the film becomes a scrutinizing detective in its own right. In turns, it focuses - with close-ups through the magnifying glass - on unearthed remnants, here rusty scraps of metal, there an eroded cartridge case, trying to spot relics of the past, like donkeys, or traces painted on the walls of restored buildings, and to show the frailty of the hidden remains and their stubbornness to bear witness, like in a palimpsest. But the magnifying glass becomes even more revealing, thanks to rays of sunshine, and produces a text. Light, as both a metaphor and a tool, obviously, generates a tale of how this area was like once, filling a white page, word by word, with sentences about what used to give body to this place. Going back and forth, like time itself going backwards at the pace of words filling pages, while we can hear a world of whispers, rustles, crackles, like so many indistinct yet insisting echoes of what is resurfacing. Like the trees in the title, whose bark is like peels that have turned involuntary into parchments, making them the unexpected witnesses of the chaos and pitfalls of History. (N.F.)

Première Mondiale /
World Premiere



Palestine, Belgique / 2020 / Couleur / Super 8, 35mm, HD, Stéréo / 23'

Version originale : anglais. Scénario : Milena Desse. Image : Milena Desse, Mashal Kawasmi. Montage : Milena Desse. Son : Sylvie Bouteiller, Montaser Alul, Chloé Despax. Production, Distribution : Milena Desse.



Voin

Gaëlle Boucand



Voin a grandi dans la Bulgarie communiste. Après vingt ans passés en Europe de l'Ouest, il retourne à Sofia sur les lieux de son enfance et de son adolescence. Son portrait se compose de lieu en lieu, de souvenir en anecdote. Depuis *JJA* (FID 2012), Gaëlle Boucand travaille le genre du portrait avec un bonheur répété. Les ingrédients de cette réussite ? Des modèles qui aiment et savent se raconter et une cinéaste qui, par la mise en scène du corps et de la parole dans des lieux précis, élargit le portrait à de plus vastes évocations. Chaque lieu est une scène et Voin, très bon conteur, bavard et concis à la fois, ne se fait pas prier pour y façonner ses fragments de mémoire. L'intuition décisive de Gaëlle Boucand consiste à utiliser l'excentricité de son ami pour inventer un regard de biais, décentré, sur la vie à Sofia à la fin de l'ère communiste. L'immense et magnifique salle de spectacles où travaillait sa mère est un endroit choisi pour se remémorer à deux le jour de la chute du régime. Du cou coupé du coq qui voulait l'énucléer aux rites d'initiation sexuelle dans la maison interdite, *Voin* campe les saynètes d'un roman d'apprentissage bataillien, cru et souverain. En racontant ses travestissements, il revendique aussi l'exercice d'une liberté, d'une agilité à se mouvoir dans le cours de l'Histoire. *Voin* l'imité, en hérite, et c'est l'Histoire qui transparaît dans une tonalité rafraîchie, une vitalité excentrique et mineure, loin des lieux communs du récit majoritaire. Et quand, penché sur le vide au 19^e étage de la tour Tolstoï, le trentenaire contemple les barres d'immeubles du quartier Espoir de son enfance, son vertige est contagieux, et la sensation (dé)grisante. (C.N.)

Voin grew up in communist Bulgaria. After twenty years in Western Europe, he returns to those places in Sofia where he spent his childhood and adolescent years. His portrait's composition moves from place to place, and from memories to anecdotes. Since *JJA* (FID 2012), Gaëlle Boucand has been working on portrait genre with reiterated joy. The ingredients for such success? Models who love and know how to tell themselves and a film-maker who, by staging body and speech in specific places, extends portraits towards broader evocations. Each place is a scene and Voin, a fine story-teller that he is, is both chatty and concise, and more than willing to give shape to his own fragments of memory. Gaëlle Boucand's crucial intuition consists of using her friend's eccentricity to invent a decentered, oblique gaze on life in Sofia at the end of the communist era. The immense and magnificent concert hall where her mother used to work is chosen so they both can be reminiscing of the day the regime collapsed. From the rooster's decapitation to the sexual initiation rituals in the forbidden home, *Voin* establishes miniature scenes of an apprentice novel in the style of Bataille, at once crude and sovereign. By telling stories about his disguises, he also makes claims for the exercise of freedom, of the kind of supple movement required through the course of History he inherits. *Voin* imitates it, letting History reappear in a refreshed tonality, a minor and eccentric vitality, far removed from most commonplaces of storytelling. And, when leaning over the void, up above the nineteenth floor of the Tolstoï tower, the thirty-year-old man contemplates the low-rent buildings of his childhood's district of Hope, his vertigo becomes contagious, and the sensation is both thrilling and chilling. (C.N.)

Première Mondiale /
World Premiere



France, Bulgarie / 2020 / Couleur / HD, Stéréo, 8 mm, Muet / 30'

Version originale : bulgare, anglais. Sous-titres : français, anglais. Image : Victor Zébo. Montage : Sebastian Bodirsky, Thibault Solinhac, Elise Florenty, Gaëlle Boucand. Son : Pierre-Yves Lavoué. Avec : Voin Voynov, Ivanka Voynova, Todor Voynov. Production : Elinka Films (Léa Todorov, Gaëlle Boucand). Distribution : Elinka Films (Gaëlle Boucand).

Filmographie : *JJA*, 2020. *Changement de décor*, 2015. *Mexian*, 2013. *JJA*, 2012. *Partis pour Croatan*, 2010.

La compétition Premier film et Cnap compte aussi des films présents dans la Compétition Internationale, la Compétition Française et la Compétition Flash.
The First film and Cnap Competition includes also films from the French, International and Flash Competitions selections.

Barrage d'arrêt fixe et fermé au niveau du carrefour Hamdalaye

Fixed barricade at
Hamdalaye crossing

Thomas Bauer

Guinée, France / 2020 / 70'

Première Mondiale • World Premiere
p. 84



Eyes / Eyes / Eyes / Eyes

Albert García-Alzórriz

Espagne / 2020 / 37'

Première Mondiale • World Premiere
p. 54



Bas chœur

Low choir

Sarah Klingemann

France / 2020 / 50'

p. 86



Gyres 1-3

Ellie Ga

États-Unis, Suède / 2020 / 42'

Première Mondiale • World Premiere
p. 60



Domovine

Jelena Maksimovi

Serbie / 2020 / 63'

Première Mondiale • World Premiere
p. 50



La cellule

The Cell

Samir Ramdani

France / 2020 / 49'

Première Mondiale • World Premiere
p. 98



Explaining The Law to Kwame

Roe Rosen

Israël / 2020 / 23'

Première Mondiale • World Premiere
p. 52

Légendes

Julie Chaffort

France / 2019 / 43'

Première Mondiale • World Premiere
p. 100



Two Stones

Wendelien van Oldenborgh

Allemagne, Pays-Bas / 2020 / 61'

Première Mondiale • World Premiere
p. 76



Un chat rêve du nord

A Cat Dreams About

The North

Diogo Oliveira

France / 2020 / 73'

Première Mondiale • World Premiere
p. 106



Un musée dort

Camille de Chenay

France / 2020 / 71'

Première Mondiale • World Premiere
p. 108



Visión Nocturna

Night Shot

Carolina Moscoso

Chili / 2019 / 80'

Première Internationale •
International Premiere

p. 78





**COMPÉTITION
FLASH**

**FLASH
COMPÉTITION**



散买卖不散交情 (A Peaceful Divorce)

Sidi Wang



Une première conversation sur internet – il y en aura deux. Une jeune femme répond à un ordinateur d'où sort la voix d'un homme, sans doute son père. Dehors, la nuit, et les immeubles, où brillent des douzaines de fenêtres semblables à celle-ci. La conversation nous fournit la clé : le Covid a frappé la Chine, tout le monde se terre chez soi et regarde des films. Encadré par deux conversations avec le père absent, *A Peaceful Divorce* s'attache aux espaces et aux gestes du quotidien du confinement. La réalisatrice filme le salon, la cuisine, les fenêtres qui reflètent l'intérieur plutôt qu'elles ne suggèrent l'échappée vers le dehors. La mère se teste avec une machine d'usage compliqué, le beau-père fait la cuisine. Mais des images d'une texture différente viennent dérégler cet enregistrement du quotidien : un homme autre est vu dans la même cuisine souriant à la caméra avant de goûter un fruit, une réjouissance familiale avec des visages différents voit la jeune femme faire des grimaces à la caméra. La deuxième conversation avec son père viendra éclairer l'enjeu du film : traiter du divorce de ses parents, qui la mène à être confinée avec sa mère mais sans son père, présent seulement par la voix. Le mélange d'images se révèle alors comme une stratification de temps, une invocation du père aimé et absent, par des images enregistrées à une autre époque. L'enjeu ? Transformer l'expérience vécue en matière filmique, le manque affectif en réseau d'images. (N.L.)

A conversation on the internet – soon to be followed by another one. A young woman answers a man – no doubt her father – whose voice we hear from a computer. Outside, the buildings where dozens of windows like this are shining at night. The conversation gives us a key: the Covid-19 has hit China, everyone is locked inside, at home, watching films.

Framed by two conversations with the absent father, *A Peaceful Divorce* sets its focus on everyday spaces and gestures during lockdown. The director films the living room, the kitchen, the windows reflecting the inside instead of suggesting a way out. The mother is testing a machine not quite ready for use; the father-in-law is cooking. Images of a different texture, however, come to unsettle this recording of everyday life: we see another man in the same kitchen as he smiles at the camera while he's about to taste a fruit; a family celebration with different faces sees the young woman wincing at the camera. The second conversation with her father will be clarifying what is really at stake in this film: dealing with her parents' divorce, which leads her to lockdown with her mother but not with her father whose voice we hear. The mix of images then turns out to be something like layers of time, an invocation of the loved and absent father, through images recorded in another time. The stakes? Turning lived experience into film material, and lack of affection into a network of images. (N.L.)

Première Mondiale /
World Premiere

Chine / 2020 / Couleur / HD, Stéréo / 19'

Version originale : chinois. Sous-titres : anglais. Scénario, Image, Montage, Son : Sidi Wang. Avec : Zhimei Wen, Xudong Wei, Sidi Wang, Bowen Wen. Production : Sidi Wang, Yellow-Green Pi (Ryuji Otsuka), Yellow-Green Pi (Ji Huang). Distribution : Sidi Wang. Filmographie : *Lucky Girl*, 2019.



Dolce

Lucie Pannetrat



Le bâtonnet glacé fond à vue d'œil sur le carrelage : deux ans après *Bise* (FID 2018), c'est à nouveau l'été dans un film de Lucie Pannetrat. Mais ce n'est plus son souvenir en studio. C'est l'été en vrai, sous le soleil, dans la lumière vive et le chant des cigales. Quelque part en Italie, dans et autour de la maison où vivent sa grand-mère et son chien. Pannetrat y a passé un été, le temps de fabriquer avec eux, entre peinture et cinéma, le plus vif et léger hommage à un lieu et aux êtres qui, depuis là, l'ont vue grandir et inventer son art. C'est un film haut en couleurs. Le rose, par exemple : un bout de coton entre des doigts tendus contre le ciel, un carré de lumière projeté sur le sol, une bassine de plastique au milieu de la cour, les vêtements de l'artiste travestie en Pinocchio, les nuages dans la lumière du soir, des taches, enfin, sur un carré de papier, comme si les formes colorées des nuages s'étaient imprimées toutes seules sur la toile. Peinture, cinéma, culture populaire. L'effronterie de Caravage, les ailes de l'*Amour vainqueur* déposées contre la cuisinière comme au fond de l'atelier –, la fantaisie de Pasolini, et les vieilles chansons d'amour, chantées par la grand-mère ou crachotées par le poste de radio. Avec ces ingrédients, Lucie Pannetrat a composé sa miniature italienne, posant des couleurs dans le plan puis disposant les plans comme des touches de couleur. Chaque plan surprend comme un cadeau inattendu, le tout fait un film comme une pochette surprise. Le ruban défilant écrit le titre sur la moquette. *Dolce* : aucune amertume ne vient compliquer la douceur de ces douze minutes de pur amour. (C.N.)

The popsicle melts before our eyes on the tiled floor: two years after *Bise* (FID 2018), it's the summer again in another film by Lucie Pannetrat. But this time it isn't her memories in a studio. It really is the summer, under the scorching sun in the bright light and to the sound of cicadas. Somewhere in Italy, in and around the house where her grandmother lives with her dog. Pannetrat spent a summer here, the time it took to create with them, in painting and cinema, the brightest, lightest tribute to a place and its people who watched her grow up and invent her art from here. It's a colourful film. Pink, for example – a piece of fabric held up to the sky, a square of light pooled on the floor, a plastic tub in the middle of the yard, the clothes of the artist disguised as Pinocchio, the clouds in the evening light, and splodges on a piece of paper as though the coloured shapes of the clouds had printed themselves onto the canvas. The effrontery of Caravaggio – the wings of *Amor Vincit Omnia* propped up against the stove as though in a studio – the whimsical imagination of Pasolini, and old love songs sung by the grandmother or crackling from the radio. With these ingredients, Lucie Pannetrat has composed her Italian miniature, placing colours in the shot and then arranging the shots like so many splashes of colour. Each frame is as surprising as an unexpected gift, so as a whole, the film is like Christmas stocking. The undone ribbon writes the title on the carpet. *Dolce*... no bitterness comes along to complicate the sweetness of these twelve minutes of pure love. (C.N.)

Première Mondiale /
World Premiere

France / 2020 / Couleur / HD, Mono / 12'

Version originale : français, italien. **Sous-titres :** français. **Scénario, Image, Montage, Musique, Son :** Lucie Pannetrat. **Avec :** Rea Addolorata, Cœur d'Artichaut. **Production, Distribution :** Cœur d'Artichaut (Lucie Pannetrat).
Filmographie : *Bise*, 2018.



De Vez em quando eu ardo (From time to time, I burn)

Carlos Segundo



Avec *Fendas* (FID 2019) le cinéaste brésilien Carlos Segundo signait un long-métrage unique en son genre, rigoureux et échevelé, S.-F à minima et méditation amoureuse, réflexion sur l'image et le son, fiction brillante dont les protagonistes étaient des femmes. Dans ce dernier bref opus, *De tempos em tempos eu brá*, son héroïne est à nouveau une femme, photographe, qui envisage son métier de manière bien particulière, à employer la technique ancienne du sténopé. S'y mêlent du coup de façon entière et sensuelle les corps, la photographie et le cinéma. En un temps aussi ramassé qu'une séance de prise de vue, Segundo parvient à glisser, sans aucun jugement, des commentaires sur la société brésilienne au milieu d'une spéculation profonde, et toujours enjouée, sur la fabrication et la signification de ce qu'on appelle une image. Lier ainsi, dans une solidarité en pied-de-nez aux normes, la féminité et l'image, voilà qui n'est pas mince affaire, surtout quand, comme Segundo, on est convaincu que l'art est en mesure de tenir tête. (J.-P.R.)

With *Fendas* (FID 2019), the Brazilian director Carlos Segundo gave us a feature film that was unique in its kind, rigorous yet dishevelled, a touch SF, a romantic meditation, a reflection on sound and image, and a brilliant drama whose protagonists were female. In his latest short work *De tempos em tempos eu brá*, his star is again a woman, a photographer who consider her profession in a very special way, using the ancient device of a pinhole camera. We thus have an uncompromising and sensual blend of bodies, photography and cinema. And in the short time as compact as a shooting session, Segundo manages – without judging – to slip in a few comments about Brazilian society in the midst of profound speculation, and, always cheerfully, about the manufacture and significance of what we call an image. Linking femininity and image in norm-snubbing solidarity is no mean feat, especially when, like Segundo, you're convinced that art is capable of holding its own. (J.-P.R.)

Première Mondiale /
World Premiere

Brésil, France / 2020 / Couleur / HD, Dolby Digital / 16'

Version originale : portugais. **Sous-titres :** anglais, français. **Scénario :** Carlos Segundo. **Image :** Clovis Cunha. **Montage :** Jérôme Bréau, Carlos Segundo. **Son :** Leo Bortolin, Giovanna Duarte de Castro, Nelci José de Castro, Nemer José de Castro, Vincent Arnardi. **Avec :** Rubia Bernaschi, Carla Luz. **Production :** Les Valseurs (Damien Megherbi, Justin Pechberty), O Sopro do Tempo (Carlos Segundo, Cristiano Barbosa). **Distribution :** Les Valseurs (Liyan FAN). **Filmographie :** *Fendas*, 2019. *Subcutâneo*, 2017.



El Renacer del Carare (The Rebirth of Carare)

Andrés Jurado



Il s'agit de l'histoire d'un pays : qui l'écrit, comment et à quelles fins. Ce pays, c'est la Colombie. Son histoire se résume depuis des décennies au désastreux conflit qui oppose les guérillas de gauche à l'Armée Nationale et ses affidés paramilitaires. Dans les années 80, les habitants du petit territoire de Carare se sont organisés pour libérer leur communauté de l'engrenage guerrier et se donner les moyens d'une paix durable. De cette expérimentation politique et sociale, brutalement interrompue par la violence d'Etat, l'histoire n'a pas été écrite. Ce tort, Andrés Jurado le répare de la plus belle des manières : en ressuscitant la parole des acteurs oubliés, en écrivant leur histoire avec leurs propres mots, leurs propres images. Car le titre du film est d'abord celui d'un projet de diaporama conçu en 1987 par l'Association des Travailleurs pour raconter la « renaissance du Carare ». Du diaporama, perdu ou jamais achevé, ne subsistent que les dix-neuf pages du scénario. Trente ans après, *El renacer del Carare* le réalise en convertissant le diaporama en film. Le scénario se divise en trois colonnes : IMAGEN, TEXTO, MUSICA. Un tremblement, celui du temps et de la résistance à l'oubli, anime les photographies d'époque. Une voix, dont la chaude proximité contredit l'éloignement spectral de l'image, semble adresser le texte, par-delà les spectateurs d'aujourd'hui, à ses destinataires oubliés. La colonne musique est restée vide ? Des chants de résistance ponctuent le déroulé du scénario. Le noir sur lequel s'impriment les paroles ouvre au cœur du film la béance d'un lamento. Mais c'est aussi

en avant qu'est projetée la mémoire des paysans du Carare. Leurs fantômes tremblent sur l'écran, mais le scénario qu'ils ont laissé est aussi l'esquisse de réalisations à venir, d'une liberté à organiser. Contre le fait accompli du pouvoir, c'est la puissante faiblesse du cinéma, et la nécessité sans prix d'un tel film. (C.N.)

It is the story of a country – who is writing it, how and to what end? This country is Colombia. Its history amounts to a disastrous conflict between left-wing guerrilla fighters and the National army and its paramilitary minions, and it has been so for decades now. In the 1980s, the inhabitants of the small Carare region got organised to free their community from the spiral of war and to try and establish lasting peace. Yet the political and social experiment was brutally interrupted by State violence, and its story remains to be written. Andrés Jurado remedies this situation in the most beautiful way: by reviving the words of the forgotten participants, by writing their story with their own words, their own images. Because the title of the film comes from a slide show conceived in 1987 by the Association of Workers to talk about the "rebirth of Carare". From the lost or unfinished document, only nineteen pages of script have survived. Thirty years later, *El renacer del Carare* makes the project come true by turning the script into a film. The scenario is divided into three columns: IMAGEN, TEXTO, MUSICA. Photographs from that time are brought to life by the tremor of time and the resistance to oblivion. A voice, whose warm proximity contrasts with the ghostly remoteness of images, seems to be offering the text, through today's spectators, to its forgotten recipients. The music column has remained empty? Resistance songs punctuate the continuity of the script. The black screen on which the lyrics are written opens a gaping lament in the middle of the film. But the memory of Carare farmers is also projected forward. Their ghosts are shaking on screen, but the script they have left behind is also the sketch of more achievements to come, the promise of a freedom yet to establish. Against the fait accompli of the authorities stand the powerful weakness of cinema, and the priceless necessity of such a film. (C.N.)

Première Mondiale / World Premiere

Colombie / 2020 / Couleur et Noir & blanc / 16 mm, Mixed Media, Stéréo / 21'

Version originale : espagnol. **Sous-titres** : anglais. **Scénario** : Andrés Jurado, Marlene Forero. **Asociación de Trabajadores Campesinos del Carare (ATCC)**. **Image, Montage** : Andrés Jurado. **Musique** : Luis Enrique Rodríguez, Jorge Moreno, Cantos del Carare (CNMH). **Son** : Andrés Jurado. **Avec** : Bruno Mazzoldi. **Production** : María Alejandra Rojas Arias (La Vulcanizadora). **Distribution** : Andrés Jurado (La Vulcanizadora).

Filmographie : *FU*, 2018. *Archiviolitics*, 2016 (projection performance avec Bruno Mazzoldi). *Verde La Noche*, 2016. *Underwater Lullaby*, 2011. *Special Operations II*, 2010. *Special Operations I*, 2008. *2 :48 Minutos con la Puerta*, 2009. *Edición y Sacrificio*, 2007.



Hâte-toi Hurry Camille de Chenay



Damien est un jeune homme pressé. Pressé de se fabriquer un cinéma, de le projeter dans sa réalité quotidienne pour l'enchanter, s'étourdir, convertir la vie en aventure océanique. « Tempête, lève-toi » est sa formule magique, hurlée face à l'océan pour que s'ouvrent plus vite les portes du merveilleux. Une jeune femme apparaît, sortie de nulle part, comme tombée exprès dans ce village du bout du Finistère pour accompagner Damien dans son rêve éveillé. Camille de Chenay est pressée elle aussi : sept courts en six ans, plus un premier long, également présenté au FID cette année en Compétition Française (*Un musée dort*).

On connaît l'écueil où se brise l'ordinaire du court métrage de fiction : le scénario à chute. Camille de Chenay prend un plaisir évident à raconter des histoires, à produire du récit, mais elle en prend davantage encore à fabriquer des plans, à confier aux jeux de l'image et du son la conduite d'un récit qui ne s'installe jamais dans son fauteuil. Ici au contraire ça va vite, ça prend tous les raccourcis, s'autorise toutes les embardées, ça s'élève sans répit jusqu'à l'illumination finale. Fabriquer un film, pour Camille de Chenay, c'est faire du monde réel un parc d'attractions – au sens du montage tel que l'a pratiqué et pensé Eisenstein et dont la jeune cinéaste emploie la puissance à dynamiter les routines du naturalisme à la française.

Damien, lui, fabrique son cinéma, écran et projecteur, avec des bris de miroir, des bouts de corde, et la lumière d'un phare breton. Il ne le sait sans doute

pas, mais c'est de Grémillon et d'Epstein qu'il hérite son envie de bricoler un phare breton en machine cinématographique. Et c'est bien ce mélange de souffle romanesque et d'esprit d'avant-garde qui fait l'éclat et la vitalité de *Hâte-toi* et de l'œuvre naissante de Camille de Chenay. (C.N.)

Damien is a young man in a hurry. He can't wait to get working on a movie, and show it in its everyday reality to bring charm, give that feeling of being stunned, and convert life into an oceanic adventure. « Rise, Storm, rise! »: that's his magic formula screamed out in front of the ocean, hoping the doors of marvel might open up faster. A young woman appears out of nowhere as if she had deliberately fallen into this village located at the tip of the Finistère, and asked to go along with Damien's daydream. Camille de Chenay is also in a hurry: seven short films in six years, on top of her first feature-length film, also presented at FID this year for the French Competition (*Un musée dort/Museum Asleep*). We all know the pitfall whereby the ordinary of a fiction short film breaks up: the falling script. Camille de Chenay obviously takes such pleasure in telling stories and in producing narratives; but what she enjoys even more is making shots, assigning sound and image games the flow of a story that remains unsettled. Here, instead, everything moves fast, taking all the short-cuts, granting herself all possible swerving, unrelentingly rising up to the last illumination. For Camille de Chenay, making a film is turning the real world into an amusement park – as montage understood according to Eisenstein's practice and conception and whose force the young film-maker employs to blow up the routines of French-style naturalism. As for Damien, he's making his own film with a screen and a projector, with shattered glass, string bits, and light coming from a lighthouse. He certainly doesn't know that his desire to work a lighthouse, turning it into a film machine, is the legacy which Grémillon and Epstein left him. This very mix of novelistic breath and avant-garde spirit makes *Hurry!* – and Camille de Chenay's newly-born work – burst with vitality. (C.N.)

Première Mondiale /
World Premiere



France / 2019 / Couleur / HD, Stéréo / 25'

Version originale : français. Sous-titres : anglais. Scénario : Camille de Chenay. Image : Sarah Boutin. Montage : Lison Talagrand. Musique : Julien Bréval. Son : Pierre Albert Vivet, Antonin Dalmasso. Avec : Théo Cholbi, Nadia Tereszkiewicz, Marilyne Canto, Sylvain Levitte. Production, Distribution : KALPA FILMS (Tristan Bergé)

Filmographie : Personnage d'août, 2020. Les Beaux Mensonges, 2018. La Voix Humaine, 2016. Ici Ou Maintenant, 2015. Cortège, 2015. Mort Au Rêve, 2013.



Incidences

Victor Oozeer



Une image tremblante, noire, laisse par intermittence, comme pour un feu d'artifice, apparaître des surgissements de lumière qui permettent à peine de discerner le visible. Puis un appartement, dans la pénombre, vide jusqu'à ce qu'un corps de femme s'avance dans la fine bande de lumière et que ses mains soient vues à peler un oignon. Deux plans qui partagent le surgissement de la lumière, que vient souligner un poème d'Emily Dickinson évoquant les lumières inconnues, vives comme des éclairs qui viennent strier le ciel nocturne. Se présentent ainsi, dès l'ouverture, les paramètres qui conduisent *Incidences* : interaction entre poèmes et images qui, entre illustration et explication, relève surtout de l'éclaircissement mutuel ; contrepoint entre espaces traversés, souvent indistincts ou seulement partiellement identifiables, et contemplation du corps de l'autre, abordé par fragments et gros plans ; jeu de présence et d'absence, de corps attendus et absents ou surgissant à nouveau comme une apparition. *Incidences* travaille en images argentiques, s'attarde sur la texture, le flou, l'éclat lumineux. Le pan d'une robe tendue par une poitrine fait écho aux plis d'un rideau à travers lequel filtre le soleil du dehors. Ce que le film construit patiemment, avec poèmes et fragments d'espaces et de corps pour matériaux, est un rapport au monde ayant pour guide l'amour de l'autre, où la contemplation de l'être aimé irrigue et hante l'émerveillement face au sensible. (N.L.)

A black, shaky image, like fireworks, intermittently making light suddenly appears, barely leaving us a chance to discern the visible. Then an apartment, in the half-light, empty until a woman's body steps forth in the fine light strip and we see her hands peeling an onion. Two plans sharing lights as they rise with some emphasis brought by an Emily Dickinson poem: an evocation of lights of the unknown as vivid as lightning tracing lines in the night sky.

Right at the outset, the parameters carrying *Incidences* are thus presented: interaction between poems and images which, between illustrating and explaining, is mainly about mutual clarification; counterpoint between crossed spaces, often indistinct or only partially identifiable, and contemplation of the other's body, approached through fragments and close-ups; the interplay of presence and absence, of bodies expected and absent or rising again like an apparition. *Incidences* works with film ; it dwells on texture, on what is blurred, and on outbursts of light. The pan of a dress pulled by bosoms echoes the curtain folds through which the sunlight filters from the outside. With poems and fragments of spaces and bodies by way of material, the film patiently builds a relationship to the world guided by love for the other, where contemplating the one we love permeates and haunts wonder while facing the sensible. (N.L.)

France / 2020 / Couleur et Noir & blanc / HDCAM, Cellular phone, Super 8, Stéréo / 17'

Version originale : anglais. Sous-titres : français. Scénario : Victor Oozeer. Image : Victor Oozeer, Chloé Pechoultrès. Montage : Victor Oozeer. Son : Victor Oozeer, Xavier Fontanier. Avec : Chloé Pechoultrès. Production, Distribution : Victor Oozeer.



No Weight Whatsoever

Mauricio Arango



Tandis que Rosa achève de faire le ménage, Nicolas peaufine le morceau de musique contemporaine qu'il fera écouter le soir à ses amis réunis dans son appartement de Bogotá. Deux sœurs vivent seules à la campagne, dans le plus grand dénuement ; après les avoir nourries, une voisine les accompagne en ville à la recherche de leurs parents disparus. Deux récits se succèdent que tout oppose et rien ne relie, si ce n'est la musique du compositeur d'origine cubaine Orlando Jacinto García et l'état propice au rêve de ses auditeurs. Des vaches, aussi, qui passent d'une reproduction d'un tableau hollandais chez Nicolas aux champs et chemins de la campagne colombienne.

De ces bêtes silencieuses, Mauricio Arango adopte la placidité, une distance constante du récit à l'égard des personnages et de leurs émotions, et une puissance d'immersion musicale dans le paysage. Rien ne pèse, car rien n'est supposé faire sens de part et d'autre de la césure narrative, au-delà de la pure immanence de chaque récit. Mais est-ce vraiment si léger ? Lorsque le compositeur surprend sa femme de ménage en train d'admirer le tableau d'Albert Cuyp en attendant d'être payée, c'est une autre césure qui vient au film : celle-ci qui divise un pays, un peuple entre des mondes séparés, des classes sociales et des modes d'être qui se côtoient sans rien partager. No weight : de l'apesanteur à l'indifférence, le passage existe. Arango le suggère sans l'imposer. Subtilité, mais aussi troublante duplicité, entre quiétude et inquiétude, de ce diptyque paysager. (C.N.)

While Rosa wraps up her domestic cleaning tasks, Nicolas is adding the final touches to the piece of contemporary music his friends will be listening to in the evening, gathered in his Bogotá apartment. Two sisters live alone in the countryside, in the utmost bareness; a neighbour brings them some food, then takes them to the city where they'll be looking for their missing parents. Two entirely different stories follow one another with no connections between them – except for the music of Orlando Jacinto García, a composer of Cuban descent, and the state of mind predisposing his listeners to reverie. Cows too, moving from one reproduction of a Dutch painting over at Nicolas's place to Colombian fields and pathways. Mauricio Arango adopts these silent animals' placid attitude, and roughly the same distance from the story, its characters and their emotion, and the power of musical immersion in the landscape. Nothing has any weight, since nothing is supposed to make any sense at either end of the narrative break, beyond each story's pure immanence. But is it really so light? When the composer catches by surprise his cleaning lady in full admiration of Albert Cuyp's painting while she's waiting to receive her paycheck, another break is introduced: one dividing a country, one splitting a population into separate worlds, social classes and ways of being close to each other and nothing to share. No weight: from weight to indifference, there is the passage. Arango suggests it; there's no need to impose it. Subtlety, as well as unsettling duplicity, between what is quiet and what isn't, of this landscape diptych. (C.N.)

Première Mondiale /
World Premiere

États-Unis / 2019 / Couleur / Mixed Media, Stéréo Dolby Digital / 29'

Version originale : espagnol. **Sous-titres** : anglais, espagnol. **Scénario** : Mauricio Arango. **Image** : Santiago Muluk. **Montage** : Mauricio Arango. **Musique** : Orlando Jacinto García, John Hermán Cortés. **Son** : Juan David Quintero. **Avec** : Manolo Orjuela, Adelaida Otalora, Laura Castiblanco, Paola Piza, Civilina Puentes. **Production** : Crime Central (Mauricio Arango). **Distribution** : Mauricio Arango. **Filmographie** : *Seafarer*, 2020. *Revolution's A Lie*, 2018. *To The Dead*, 2016. *Everything Near Becomes Far*, 2014. *The Night of the Moon Has Many Hours*, 2010.

SALLE OBSCURE

Salle obscure (Backroom)

Maxime Le Moing



D'*Amityville* aux *Destinations finales*, de séries *Z* à *Tokyo Sonata*, Maxime le Moing a patiemment convoqué pour *Salle obscure* pas moins de 150 films. Plaisir d'érudition cinéophile ? Cette salle héberge davantage. En amorce, façon d'appât, un meurtre, la fameuse scène de *Psychose* dans une version revisitée et tronquée. Cruauté d'un geste inaugural qui appellera d'autres crimes, et d'abord celui des films démembrés, réassemblés pour une traversée au fétichisme paradoxal. Son mouvement apparent : une course nocturne effrénée, zébrée de tempêtes, d'orages, d'inondations. Dans ce film cousu de lambeaux mais sans visage, tel un corps monstrueux, nous voici détectives à la poursuite de la matière liquide de notre mémoire. Ce jeu érotique des images ouvre sur un outre-monde à la logique narrative chahutée, au sens secoué. Petite mécanique du fantasme, à l'instar de ces plans de machinerie du cinéma (salutations à Coppola et De Palma) qui trouent le film, la salle est hantée de chuchotis lointains, comme si une conversation secrète se jouait hors champ. Et Maxime Le Moing d'avancer par glissements et de nous absorber dans ce jeu déceptif et jouissif, comme prix du plaisir ambivalent des images que le cinéma ancre en nous, terreau d'où naît notre désir sur le cadavre de nos souvenirs imaginés. Une projection dans cette *Salle obscure* qui rappelle, on le sait, la chambre obscure de Freud, petit théâtre intérieur de nos inconscients et fabrique de songes et de fantômes, crée ici une ode aux ombres exquises du cinéma, pour mieux s'y laisser engloutir. (N.F.)

From *Amityville* to the *Final Destination* franchise, from *Z* movies to *Tokyo Sonata*, Maxime le Moing has patiently summoned no less than 150 films to make *Salle obscure*. A mere exercise in erudition from a film-lover? This "dark room" houses much more. At the beginning, like bait, a revised and truncated version of that iconic scene in *Psycho*. The cruelty of an inaugural gesture that calls for many other crimes, and first of all, that of the dismembered films themselves, reassembled for a paradoxically fetishist journey. Its apparent movement: a wild race through the dark, striped with windstorms, thunderstorms, floods. In this film, sewn in strips but faceless, like a monstrous body, we become detectives in search of the liquid matter of our own memory. This erotic game of images opens onto an underworld following a disrupted, shaken-up narrative logic. Mechanics of fantasy at work, like the shots of cinema machinery (tribute to Coppola and De Palma) that punctuate the film, the room is haunted with remote whispers, as if a secrete conversation were happening off-screen. Maxime Le Moing slides along and plunges us into this deceptive and fun game, as if lost in the ambivalent pleasure of images that cinema fixes to our souls, that fertile ground where our desire grows out of the corpse of our imagined memories. A projection in this *Salle obscure*, evocative of Freud's dark room of course, the little inner theatre of our unconscious, this factory of dreams and ghosts, creates here an ode to the exquisite shadows of cinema, to better let ourselves be submerged in it. (N.F.)

Première Mondiale / World Premiere

France / 2020 / Couleur et Noir & blanc / 45'

Version originale : langage inventé. **Sous-titres** : anglais. **Scénario** : Maxime Le Moing. **Montage** : Maxime Le Moing, Souliman Schelfout. **Son** : Maxime Le Moing, Thomas Robert. **Mixage** : Thibaut Macquart. **Etalonnage** : Vincent Amor. **Production, Distribution** : Wrong Films (Thomas Carillon).

Filmographie : *Les Soldats Sont Des Djs*, 2018. *La Banlieue du Skeud*, 2018. *Braquages* (remake français), 2016. *Ils Boivent Tous de l'Eau Pétillante*, 2014. *Hold-up*, 2014. *The Truth About The Year 2000*, 2013. *L'Averse*, 2011. *Nous Disparaissons*, 2011.



朝の夢 (See You In My Dreams)

Shun Ikezoe



L'image est en noir et blanc, granuleuse et ralentie comme seule la pellicule peut l'être. Une jeune femme y apparaît, marchant dans la rue, dans ce qui semble d'abord un décor quelconque mais se révèle les environs d'une maison. Au son, c'est cependant la voix d'une femme âgée qui s'entend : elle y évoque des souvenirs amoureux, et une chanson est mentionnée pour être immédiatement entendue, comme par la jeune femme.

See you in my dreams, hommage du réalisateur à sa grand-mère dont la santé se détériore et les souvenirs s'estompent, dessine un entrelacs de correspondances entre les paroles de l'une et les images de l'autre. Portrait d'une femme qui ne sera jamais vue à l'écran, portrait d'une maison dont la topographie totale ne se laisse jamais deviner, le film procède par touches, par échos. Aux amours de jeunesse évoquées par la grand-mère semble correspondre l'idylle de la petite-fille, pour qui se filmer revient à substituer au visionnage impossible de la jeunesse disparue sa version rêvée dont elle est la dépositaire. Mais le dédoublement de la figure féminine a vocation à unifier : les deux voix finissent par n'en faire qu'une et se synchroniser. La parole de la grand-mère devient voie de libération de la petite-fille, ou peut-être d'évaporation. L'indétermination importe peu : construit autour de l'acte de recueillir la parole, le film s'impose au final comme un geste d'offrande. (N.L.)

A grainy black and white image in slow motion, as only a reel of film can offer. A young woman appears, walking down the street in what at first seems to be indeterminate scenery but turns out to be outside a house. For the sound, however, it's an old woman's voice we hear, talking about her romantic memories; she mentions a song and it is heard immediately, as though heard by the young woman. *See you in my dreams*, the director's tribute to her grandmother with her failing health and fading memories, weaves a knot-work of connections between the words of one and the images of the other. This is the portrait of a woman we never see on screen, the portrait of a house whose surroundings are never filmed in their entirety. the film proceeds with splashes and echoes. Young love as evoked by the grandmother seems to correspond to the idyll of the granddaughter, for whom filming herself replaces the impossible viewing of lost youth with the perfect version of which she is the custodian. But the point of splitting the female character into two is to unify it: the two voices end up becoming one synchronised voice. The grandmother's words become a way for her granddaughter to free herself or to evaporate. It does not matter much either way... Built around the act of gathering words, ultimately, the film is a libation, an offering. (N.L.)

Première Internationale /
International Premiere

Japon / 2020 / Couleur et Noir et blanc / 8 mm / Stéréo / 19'

Version originale : japonais. Sous-titres : anglais, français. Scénario : Shun Ikezoe. Image : Shin Yonekura, Shun Ikezoe. Montage : Shun Ikezoe. Son : Takuya Kawakami. Avec : Yukino Murakami, Shinya Ueno, Teiko Ikezoe. Production : Shun Ikezoe. Ventes internationales : Peter Yam. Festivals : Nanako Tsukidate. Filmographie : 愛讀讀 (Jujuba), 2018.

Cette année nous inaugurons une nouvelle compétition intitulée Flash, qui, comme son nom l'indique, rassemble des films dont la brièveté a la densité de l'éclair, l'évidence de l'éclat instantané, la beauté de la fulgurance. Cette compétition est transversale à l'ensemble des compétitions, comme celle qui concerne les premiers films et les candidats au Prix Cnap. Deux prix y seront décernés, dont, une première donc cette année, le Prix Alice Guy, qui reviendra, à l'intérieur de la compétition Flash, à une réalisatrice.

This year, we open a new competition fittingly called Flash, for films whose briefness has the intensity of lightning, the evidence of instantaneous radiance, the beauty of bedazzlement. This competition is transversal to all the others, just like the one for first films and the candidates for the Cnap Prize. Two prizes will be awarded, including, for the first time this year, the Alice Guy Prize, which will go to a female director in the Flash competition.

A Dança do Cipreste The Cypress Dance

Mariana Caló, Francisco Queimadela
Portugal / 2020 / 37'
Première Mondiale • World Premiere
p. 48



Green Thoughts

William Hong-xia Wei
Royaume-Uni, Chine / 2020 / 28'
Première Mondiale • World Premiere
p. 118



Come il bianco Like the white

Alessandra Celesia
France / 2020 / 19'
Première Mondiale • World Premiere
p. 90



Hâte-toi

Hurry
Camille de Chenay
France / 2019 / 25'
Première Mondiale • World Premiere
p. 146



Explaining the Law to Kwame

Roe Rosen
Israël / 2020 / 23'
Première Mondiale • World Premiere
p. 52



Heliconia

Paula Rodríguez Polanco
France, Colombie / 2020 / 27'
Première Mondiale • World Premiere
p. 120



Eyes / Eyes / Eyes / Eyes

Albert García-Alzórriz
Espagne / 2020 / 37'
Première Mondiale • World Premiere
p. 54



Les épisodes - printemps 2018

Episodes - Spring 2018
Mathilde Girard
France / 2020 / 30'
Première Mondiale • World Premiere
p. 122



Point and Line to Plane

Sofia Bohdanowicz
Canada, Islande, Russie, États-Unis /
2019 / 18'
Première Mondiale • World Premiere
p. 124



Soon it Will be Dark

Isabell Heimerdinger
Allemagne / 2020 / 23'
Première Mondiale • World Premiere
p. 126



Sweat

Elsa Brès
France / 2020 / 30'
Première Mondiale • World Premiere
p. 128



The Sun and the Looking Glass - For one easily forgets but the tree remembers

Milena Desse
Palestine, Belgique / 2020 / 23'
Première Mondiale • World Premiere
p. 130



Voin

Gaëlle Boucand
France, Bulgarie / 2020 / 30'
Première Mondiale • World Premiere
p. 132





Marseille

Angela Schanelec



Sophie, photographe berlinoise venue à Marseille, arpente ses rues. Elle regarde des choses, nous ne voyons pas lesquelles. A la place, Schanelec filme le flux des voitures, des agents de sécurité faisant respecter une interdiction incompréhensible de prendre des photos, des enfants se chamaillant dans la rue, un conducteur de bus lisant le journal en attendant de redémarrer. Sophie flirte avec un mécanicien rencontré par hasard, puis rentre à Berlin, où elle retrouve sa vraie vie, qu'elle voudrait quitter sans y parvenir – Hanna, sa meilleure amie, et Ivan, le mari de celle-ci, qu'elle aime en silence.

Marseille est aussi saturée de lumière et ouverte aux quatre vents que Berlin est repliée sur elle-même, envahie de nuit. Dans ces villes, les personnages ne cessent de s'échanger des choses – un appartement à Berlin contre un autre à Marseille, la chanson 70's *Mein Freund der Baum* contre *La Mer* de Trenet, une voiture contre une soirée dans un bar. Mais ils préfèrent se frôler plutôt que de se rencontrer, se contourner plutôt que de se dire qu'ils s'aiment. Comme s'ils pouvaient constamment se laisser aller au gré du hasard, éviter de choisir, jusqu'à ce qu'un événement extérieur les y oblige. (Marie Hermann)

Sophie, a photographer from Berlin, is visiting Marseille; she's walking down the streets. She looks at things, we can't see which ones. Schanelec, instead, chooses to film cars driving by, security agents ensuring respect for an incomprehensible ban against taking pictures, children fighting down the street, a bus driver reading the newspaper while he's waiting to get started again. Sophie is flirting with a mechanic she met by chance, then travels back to Berlin where she finds her real life again, one she'd rather give up but is unable to, with her best friend Hanna and her husband Ivan she's silently in love with.

Marseille is also saturated with light and wide open to the wind while Berlin is closed in on itself, invaded by night. In these cities, characters never stop exchanging things: an apartment in Berlin for another one in Marseille, the Seventies' song *Mein Freund der Baum* (*My Tree's Friend*) for Trenet's *La Mer* (*The Sea*), a car for an evening in a bar. But they prefer barely touching each other instead of meeting, avoid each other instead of saying they love each other. As if they could constantly let themselves haphazardly go, avoid choosing until an outside event forces them to. (Marie Hermann)

Film de clôture / Closing night

Allemagne, France / 2003 / Couleur / 35 mm / 92'

Version originale : allemand, français. **Sous-titres :** anglais, français. **Scénario :** Angela Schanelec. **Image :** Reinhold Vorschneider. **Montage :** Bettina Böhrer. **Son :** Jörg Kidrowski, Andreas Mucke-Niesytka. **Avec :** Maren Eggert, Alexis Loret, Elisabeth Beyer, Marie-Lou Sellem, Louis Schanelec, David Striesow. **Production :** Schramm Film Koerner & Weber (Florian Koerner von Gustorf, Michael Weber), Neon Productions (Antonin Dedet), ZDF (Jörg Schneider). **Distribution :** Shellac (Thomas Ordonneau).



HOMMAGES

TRIBUTES



Grand Prix d'honneur

Angela Schanelec

Ich war zuhause, aber, le dernier film d'Angela Schanelec, a fait sa première au Festival de Berlin 2010, où il a été couronné du prestigieux Ours d'argent. Mais il n'a eu besoin d'aucun prix, aux yeux des privilégiés qui l'ont déjà découvert, pour savoir qu'ils venaient d'avoir la chance de partager une œuvre rare, extrêmement singulière, puissante, au très long cours, tressant très serré des questions de deuil, d'amour, d'enfance, de transmission, d'éducation, d'animalité, de vie au quotidien, de bicyclette (!) avec celles de création, de cinéma et de théâtre, de nature de la parole, de silence. En résumé : un film somme, mais qui avance avec la gravité et la légèreté d'une chanson de Bowie. Un chef-d'œuvre, insistons-nous, dont on sait qu'ils ne sont pas légion.

C'est ce film qui nous a conduits au souhait de partager avec le public du FID une partie de l'œuvre de cette cinéaste, trop discrète encore en France. Plusieurs raisons, en outre, s'y ajoutaient. Cette rétrospective a été menée par Eva Sangiorgi, cet automne dans le cadre de la Viennale qu'elle dirige, et, dans ce déploiement auquel nous avons assisté, l'évidence de retourner lire autrement les films qu'offre toujours leur rassemblement s'est imposée à nous : opération critique, donc. Prolongement de cette opération critique, la précieuse décision du distributeur marseillais Shellac de sortir en France un coffret DVD d'une partie des films. Rappelons par ailleurs, affaire de fidélité, Angela Schanelec est venue à plusieurs reprises au FID, et de longue date, en jury notamment, aux côtés de Patricio Guzman et d'Apichatpong Weerasethakul en 2007... et comme spectatrice aussi, accompagnant ses étudiants de l'Ecole de cinéma de Hambourg. Sans omettre que sa filmographie compte un film tourné à Marseille, tout simplement intitulé : *Marseille*.

Cet hommage sera rendu en présence de la cinéaste, qui accompagnera les séances de ses films, sans oublier la tenue d'une master class, filmée par les équipes d'Arte.

Dans l'espoir de vous faire découvrir ou redécouvrir une cinéaste de tout premier plan, nous nous réjouissons d'accueillir Angela Schanelec.

J.-P. Rehm

Angela Schanelec's last film to date, *Ich war zuhause, aber*, premiered at the 2019 Berlin Film Festival, and won the prestigious Silver Bear. But those who have had the privilege of watching the film do not need an award to know that they have been lucky enough to discover a rare, extremely singular and powerful piece of work, which takes the time to weave ever so intricately the issues of loss, love, childhood, transmission, education, animality, daily life, bicycles (!), together with those of creation, cinema and theatre, the nature of speech, silence. In short: a compendium of a film, but progressing with the gravity and lightness of a Bowie song. A masterpiece – let's not be shy about it – the kind that are few and far between.

This film made us want to share with the audience of the FID part of the film director's work, which is still too little-known in France. But there were other reasons as well. The original retrospective was organised by Eva Sangiorgi last autumn at the Viennale, the festival that she heads, and seeing the films assembled in such a way made us realise how interesting and stimulating it would be to revisit the work from a different perspective – so it was a critical interest. Following on from this critical endeavour, Marseille-based distributor Schellac appropriately decided to release a DVD box set of some of the films. Besides, Angela Schanelec has visited the FID several times over the years, as a member of the jury first, and then as a spectator, with her students from the Hamburg film school. Not forgetting that in her filmography there is a film shot in Marseille, simply called... *Marseille*.

The festival will pay tribute to Angela Schanelec in her presence, she will attend the screenings of her films, and take part in a masterclass filmed by the teams of Arte network.

We look forward to making you discover or rediscover a major filmmaker of our time, and we are delighted to welcome Angela Schanelec.

J.-P. Rehm

ARTE poursuit sa collaboration avec le FID Marseille.

La masterclass de Angela Schanelec est filmée et retransmise sur Arte.

ARTE continues its collaboration with FID Marseille.

Angela Schanelec's masterclass is filmed and broadcast on Arte.

« Et la vie continue »

En se plongeant dans l'œuvre d'Angela Schanelec, on est d'abord frappé par les liens qu'elle tisse avec la notion de vérité. Bien des questions qu'elle pose tournent autour de cette inquiétude : Qu'est-ce qui est vrai ? Comment le retranscrire ? Est-il souhaitable que le cinéma ne mente pas et, si oui, comment faire en sorte qu'il mente le moins possible ?

Dans *Ich war zuhause, aber*, Astrid dit que « Jouer, c'est toujours mentir ». Elle reproche à un ami cinéaste qu'elle croise par hasard en faisant les courses, joué par le réalisateur Dane Komljen, d'avoir été assez irresponsable pour faire interpréter des malades en phase terminale par des acteurs qui « font semblant ». Les malades incorporent une vérité inconditionnelle parce qu'ils n'ont pas le choix, ils vont mourir ; tandis que les acteurs font quelque chose qui ne leur est pas nécessaire, ils pourraient tout à fait faire autre chose. Ainsi, ce qui est vrai serait avant tout ce qui est nécessaire.

Dans sa manière même de filmer, Angela Schanelec interroge les rapports que la fiction entretient avec le réel. Elle tourne *Orly* discrètement, insérant ses personnages et son intrigue dans le fonctionnement quotidien de l'aéroport et le va-et-vient de ses usagers, qui ne sont pas des figurants et ne se doutent pas qu'ils sont filmés.

Des lieux dans des villes

Les films d'Angela Schanelec comptent souvent un ou plusieurs lieux parmi leurs personnages. Le vieil aéroport du même nom est la star d'*Orly*, qui entoure comme un coquillage, crée une communauté, oblige les gens à se sentir liés les uns aux autres (comme pendant l'évacuation), mais les place aussi dans un double mouvement contradictoire, qui leur fait dire « touchez-moi pas, ne me touchez pas », par exemple en laissant un siège vide pour ne pas s'asseoir les uns à côté des autres. Schanelec souligne qu'elle ne connaît personne

qui n'ait fait une vraie rencontre dans un aéroport : le danger que ça ne fonctionne pas, que la rencontre soit stupide, est trop grand, oblige chacun à garder ses distances. Dans *Marseille*, la ville solaire, populaire, la mer, agissent comme un envers de Berlin, hostile et nocturne, sombre, fermé. « Marseille est une grande ville, explique Schanelec, une ville troublante, on ne sait pas où elle s'arrête. La lumière y est vive. Ça a quelque chose de fort et d'irrationnel. J'avais l'impression que les gens acceptaient leur vie, en y étant forcés peut-être, mais ils l'acceptent. [...] Ça avait quelque chose de réjouissant [...] et puis c'est au bord de la mer. Il y a l'espoir que la mer soit capable de consoler, de relativiser les choses'. » À Berlin, presque tout se passe à l'intérieur : les personnages sont tournés vers eux-mêmes, ne regardent plus la ville, ne la questionnent plus. Les lieux sont un des points de départ de ses films : elle cherche en eux une impulsion autonome, indépendante de l'action, d'où elle va pouvoir faire démarrer quelque chose.

D'où l'on part

Née en 1962 à Aalen, en Allemagne, Angela Schanelec est devenue comédienne après avoir suivi une formation à Francfort, puis a travaillé au Thalia Theater de Hambourg et à la Schaubühne de Berlin. Elle a ensuite étudié le cinéma avec Harun Farocki et Hartmut Bitomsky à l'Académie du cinéma et de la télévision de Berlin (DFFB), et enseigne désormais le cinéma narratif à l'Académie des Beaux-Arts de Hambourg.

« Pour moi, dit Schanelec, il est bien plus facile de montrer un film à l'étranger, de préférence très loin. C'est bien, mais parfois cela me semble aussi étrange. Quand on fait des films allemands, on doit faire face aux attentes du public allemand, mais aussi aux attentes vis-à-vis d'un film allemand. Ce pays, comme je l'ai lentement compris, vous marque d'une empreinte très spécifique, avec laquelle il faut

¹ www.universcine.com/articles/an-gela-schanelec-marseille-est-une-ville-troublante-dont-on-ne-sait-ou-elle-s-arrete

vivre, mais qui, disons à Hong Kong, perd de son importance². » Au-delà des mythes et des clichés, on ne connaît souvent au-delà des frontières de l'Allemagne que son « Nouveau cinéma des années 1970 », dont la tête de file était Fassbinder, à qui Schanelec ne se sent pas reliée.

En tant que réalisatrice, elle a rapidement été classée dans ce qu'on a appelé la « Nouvelle Vague allemande » ou l'« École de Berlin », avec Christian Petzold (*Contrôle d'identité*), Thomas Arslan (*Ferien, chronique d'un été*) ou Christoph Hochhäusler (*Le Bois lacté*). Des universitaires et des journalistes considèrent notamment qu'ils partagent une prédilection pour les thèmes de l'égarement (intérieur et géographique) et, plus largement, de la perte ou de la recherche d'identité. Si Schanelec définit ironiquement l'École de Berlin comme « tout ce qui est fait en Allemagne et qui n'est pas de la comédie³ », elle convient que ces réalisateurs issus d'une même génération ont vécu la même expérience au même moment de leur vie : le mur de Berlin et la division qu'il a impliquée, puis sa chute, qui correspond au moment où ils ont commencé à tourner. Ils partagent aussi la recherche d'une troisième voie entre le cinéma soumis aux conventions commerciales et un auteurisme caricatural.

Les premières références cinématographiques de Schanelec sont plutôt françaises : Robert Bresson et Jean-Luc Godard. « *Au hasard Balthazar* est l'un des plus beaux films jamais réalisés. Le premier film que j'ai vu de Bresson était *L'Argent*. Il m'a beaucoup impressionnée. Beaucoup, beaucoup de questions se sont posées en moi après avoir vu ce film, pas seulement sur la réalisation, mais sur la vie⁴. » Auxquels s'ajoute François Truffaut, dont Schanelec dit avoir emprunté le trio amoureux, ou plus précisément l'histoire d'amour vécue en solitaire, de *L'Histoire d'Adèle H.* pour *Das Glück meiner Schwester*, et Maurice Pialat, notamment pour *Nous ne vieillirons pas ensemble*.

On retrouve quoi qu'il en soit dans son cinéma des principes issus de la Nouvelle Vague

² www.tagesspiegel.de/kultur/angela-schanelec-im-berlinale-wettbewerb-ich-versuche-brueche-sichtbar-zu-machen/23974952.html

³ Voir l'excellent entretien mené par Dustin Chang et publié sur www.screenanarchy.com/2020/02/interview-angela-schanelec-on-i-was-at-home-but.html

⁴ *Ibid.*

française : beaucoup de lumière naturelle (ou qui paraît naturelle, peu modifiée, pas éclaircie), un générique fait de noms de famille projetés l'un après l'autre sur toute la largeur de l'écran (*Orly*), un emploi de la musique pour ce qu'elle fait aux personnages plutôt qu'au public, un son systématiquement en prise directe, par exemple dans la réverbération d'un gymnase ou d'une piscine ou à travers la rumeur urbaine qui interfère avec les dialogues, obligeant même les personnages à attendre qu'un cyclomoteur soit passé pour reprendre leur réplique.

Où l'on va

Schanelec écrit des scénarios précis, où rien n'est improvisé. Elle œuvre à ce que les acteurs n'aient rien à prouver, n'éprouvent pas le besoin de devenir quelqu'un qu'ils ne sont pas, ne cherchent pas à faire quelque chose de leur texte, mais que ce dernier fasse quelque chose avec eux, leur fasse ressentir quelque chose, aient un effet sur eux qui leur indique une direction. Sans les enjoindre à moins d'emphase, ce qui les réduirait, elle privilégie des acteurs partageant sa conviction qu'on en fait plus avec peu.

Le cadrage est travaillé dans la même direction. Une des décisions de forme qui marquent le plus chez Schanelec est son rejet absolu du contre-champ. Elle refuse qu'un plan soit déterminé par un autre – en l'occurrence, qu'un contre-champ soit défini par un champ –, et cherche à accorder à chacun d'eux une existence propre. Ainsi, nombre de scènes se terminent par un gros plan, qui survient après la fin d'un dialogue et possède sa propre charge narrative. Souvent, on a le sentiment que la caméra ne veut pas se détacher d'un visage, s'attarde sur quelqu'un longtemps après qu'il a fini de parler avant de s'intéresser à un autre personnage, qui a déjà pris la parole depuis longtemps. Dans un même mouvement, ce geste témoigne d'une empathie envers la personne qui a fini de parler et l'expose aux attaques de celle qu'on entend en hors-champ – comme s'il exprimait une volonté de protéger et une impuissance à le faire⁵. On a aussi le sentiment que, contrairement à une convention répandue, ce qui est montré n'est pas « le plus important » :

⁵ Voir www.filmzentrale.com/rezis/nachmittagek.htm

il se passe beaucoup hors cadre, dans ce qui n'est ni dit, ni filmé. De même, Schanelec charge les coupes non pas de manipuler le sens des scènes, mais de rendre visibles les pauses et les sauts. Au départ de ses films, il y a souvent une question née de quelque chose qu'elle a vu ou imaginée, une image qui l'a déstabilisée. Elle décrit ainsi l'écriture de *Ich war zuhause*, *aber* : « Le point de départ était l'image du garçon qui revient et qui a environ 13 ans. Je l'ai vu tout sale à un croisement de rue qui n'est pas resté dans le film. Et puis... Qu'est-ce que cela signifie ? Et oui, j'ai un fils, mais il n'a jamais disparu. Peut-être que l'image est venue du soulagement qu'il n'ait jamais disparu ou de la peur qu'il ait pu disparaître. Et puis j'ai écrit scène après scène et c'est comme ça que le film est né. Je n'ai jamais eu l'intention d'écrire sur le deuil. [...] Non, ce n'était pas mon intention. C'est venu pendant l'écriture. Alors il rentre à la maison et qui d'autre est là ? Il y a une mère et une petite sœur. Qui d'autre ? Personne. Un chien, mais pas un père⁶. » Il ne s'agit pas de démontrer ni d'expliquer, mais d'interroger un rapport, un lien.

Ne pas trop en dire

Pour ne pas mentir, il faut aussi savoir s'arrêter à temps, suggérer, ne pas trop en dire. « C'est impossible de danser *Le Roi des Aulnes* », dit une femme dans *Mein langsames Leben* : on ne voit alors plus que la petite fille qui la regarde, mais il nous est impossible de savoir si elle essaie quand même de danser ou non, si elle avait raison.

Robert Bresson disait : « Cachez les idées de façon à ce que les gens les trouvent. Le plus important sera ce qui est le mieux caché. » « Si ce que je fais peut être facilement traduit en mots, alors pourquoi le faire⁷ ? », demande Schanelec avant d'expliquer que si cela pouvait ne pas sembler impoli, elle préférerait ne jamais donner d'interviews au sujet de ses films. Ce qui ne signifie en rien que les mots n'auraient pas de sens. Si la construction de ses films peut parfois faire penser à des rimes, à travers des motifs qui se répètent – elle dit entretenir un lien étroit avec la poésie – son histoire avec eux s'enracine plutôt dans

le théâtre. Elle raconte en avoir retiré une véritable confiance dans les mots, en ce qu'elle peut dire avec eux sans le montrer. Mais elle s'étonne d'à quel point les spectateurs ont besoin d'explications, d'interprétations, qui devraient être validées par elle – comme s'ils manquaient de confiance en eux et en leurs perceptions, refusaient de se fier à ce qu'ils ressentent. Cette confiance, Schanelec la leur accorde. « Le cinéaste ne peut pas avoir plus raison que le spectateur. Le cinéaste a déjà terminé son travail », dit-elle à propos de l'étape où l'on reçoit un film. Schanelec prend ainsi acte de l'influence que ses films auront nécessairement sur ceux qui les regardent tout en leur donnant une vraie autonomie et en leur demandant une sorte de réciprocité. C'est cette ligne de crête qu'elle recherche : ne pas répondre à une attente du public (« On n'obtient rien si on a peur de ne pas être compris »), ne pas montrer ce qu'ils connaissent déjà et risquerait de rendre les choses insignifiantes (contrairement à la vraie vie, *Der traumhafte Weg* montre une piscine où les enfants ne courent ni ne crient, ce qui oblige à les regarder, à voir leurs maillots de bain, l'eau, la lumière), ne pas faire le travail d'imagination du spectateur à sa place mais, au contraire, chercher à le déclencher ; ne pas l'abandonner non plus à une situation à laquelle il ne comprendrait plus rien – « Je n'ai pas envie d'être seule à la fin ». Schanelec insiste souvent en entretien sur le fait que ses films ne sont pas parsemés d'énigmes, de symboles ou de métaphores et qu'il ne faut pas chercher de double sens derrière chaque objet. Ainsi, plutôt que de voir un symbole derrière l'âne qui ouvre *Ich war zuhause*, *aber* ou le chien au début de *Nachmittag*, on pourrait appréhender ces animaux par le biais de ce qu'ils produisent sur nous : ils attirent irrésistiblement notre attention, nous désarçonnent, nous questionnent sur leur présence dans un film et leur rapport avec les êtres humains qui les entourent, leur « jeu » plus difficilement contrôlable. Ils nous replacent dans une expérience sensorielle, physique, plus qu'intellectuelle. C'est souvent la direction que Schanelec semble vouloir nous faire prendre.

Ni en faire « trop »

De fait, dans son cinéma, les corps sont très présents. Dans *Nachmittag*, une étreinte de Konstantin et d'Agnès – « Moi aussi, je vis – je sais » – est filmée de très près, on entend les sanglots et les soupirs, distingue des poils sur un coude. Avec des gros plans sur des pieds, des jambes, une nuque, une main, elle donne un accès très direct, physique, sensoriel à ses personnages. Mais généralement, ces corps se touchent peu : dans la lignée de Godard, qui a dit qu'il était impossible de filmer un baiser, Schanelec trouve ces contacts, bien qu'omniprésents dans la réalité, difficiles à filmer.

Les corps et leurs points de contact font même partie de ce qui impulse son cinéma : « Pour moi, faire un film, c'est réfléchir à ces questions : la distance au corps, l'espace dans lequel le corps se trouve, le mouvement et ce que signifie le mouvement. C'est très basique et essentiel, mais c'est un point de départ. Il n'y a pas de théorie derrière tout cela. » À quoi s'ajoutent, toujours dans ce rapport sensoriel, organique, la lumière et le son. Mais questionner la vérité peut aussi consister à donner à voir ce qui est faux. La mise en scène des acteurs, l'agencement de leurs corps dans l'espace font penser au théâtre, qu'il s'agisse d'un bar où ils sont assis autour d'une table comme sur une scène, tandis que le reste du décor est plongé dans la pénombre (*Mein langsames Leben*) ; ou d'un conseil de classe où les corps sont figés comme des statues, le silence omniprésent, et où personne ne se coupe la parole (*Ich war zuhause*, *aber*).

L'influence du théâtre passe aussi à travers Shakespeare, tout le temps là – la réalisatrice l'a même traduit avec son mari décédé depuis, le directeur de théâtre Jürgen Gosch, qui l'avait mis en scène – depuis le personnage nommé Desdémone dans *Marseille* jusqu'aux enfants jouant *Hamlet* dans *Ich war zuhause*, *aber*. Tchekhov est aussi omniprésent, notamment avec sa *Mouette*, qui inspire *Marseille* et *Nachmittag*. Schanelec dit que les moyens qu'elle trouve de signaler plutôt que de montrer et son rapport à la langue et à son rythme viennent directement du théâtre.

En réalité, ces détours semblent souligner que Schanelec ne cherche à affirmer aucune sorte d'authenticité. Pour elle, le cinéma transforme

la réalité, par le simple fait qu'il permet de voir des choses qu'on ne pourrait pas voir sans lui.

Observer la vie

Documenter les minuscules failles sur lesquelles on trébuche, dont on se relève en s'époussetant et en espérant que personne n'a rien remarqué, et qui font imperceptiblement dévier notre trajectoire. Enregistrer le silence d'un choc qu'on encaisse. Archiver notre besoin de nous lire nous-mêmes dans les gestes et les immobilités des passants qu'on observe au croisement des rues. Angela Schanelec place ses personnages dans l'attente d'un voyage pour mesurer la distance qui les sépare (*Orly*) ; tourne en hiver parce qu'elle trouve « les gens qui gèlent plus intéressants que ceux qui transpirent » dans leurs tentatives de se protéger et de garder leurs secrets ; les livre à la solitude pour voir comment ils s'en dépêtrissent (« Ça m'intéresse de savoir ce que les gens font pour ne pas être seuls, ce qu'ils acceptent alors de faire⁸ », dit-elle dans un entretien à propos de *Marseille*). La famille est ainsi montrée comme une des solutions déployées pour se protéger de la solitude, avec toutes ses pathologies et ses fragilités, comme la mort des parents (*Mein langsames Leben*, *Der traumhafte Weg*, *Ich war zuhause*, *aber*). Mais, plus largement, elle s'intéresse au fantôme de la rencontre, au rêve du conte de fée, au souhait ardent de trouver quelqu'un en qui on reconnaîtrait quelque chose de soi-même, qui nous intéresserait et à qui on aurait envie de parler, à cet espoir sans cesse mis à profit et monétisé, qui consiste avant tout à ne plus être seul.

C'est finalement ce qui échappe à toute logique, à toute rationalité, qui semble au cœur de l'œuvre de Schanelec. Elle livre rarement les causes de ce qu'on voit, ne s'embarrasse pas d'explications psychologiques, raconte les histoires à l'envers, multiplie les ellipses, déploie une temporalité lente et mélancolique, montre des personnages qui ont changé de façon si invisible qu'on ne s'en aperçoit qu'après-coup, place au centre de ses films ce qui en est souvent exclu – le hasard, l'éphémère, l'hésitation. La fiction qui,

⁶ Screenanarchy, op. cit.

⁷ Screenanarchy, op. cit.

⁸ <https://www.universcience.com/articles/angela-schanelec-marseille-est-une-ville-troublante-dont-on-ne-sait-ou-elle-s-arrete>

d'habitude, pour toucher à l'universel, est par essence ce qui condense plusieurs personnes réelles en un personnage fictif, ordonne une histoire, lui attribue un début et une fin, une cohérence et un sens, doit elle aussi respecter cette logique. C'est le cas de la scène de la cuisine dans *Ich war zuhause, aber*, où Astrid hurle contre ses enfants parce qu'ils ont fait la cuisine sans elle, et que Schanelec commente ainsi : « Il est également important pour moi que cette scène de cuisine ne soit pas un tournant. Nous la voyons le lendemain matin et elle n'a pas changé. Cette scène n'est pas une sorte de béquille, comme si cela allait résoudre les choses à l'avenir. Non, rien ne peut être résolu. Et la vie continue⁹. »

« Tous mes films reposent sur l'idée qu'une grande partie de la vie est impénétrable, pleine de malentendus et livrée au hasard. Les personnages vivent en contradiction avec le fait d'être liés à leur destin et les tentatives plus ou moins fortes de lutter contre¹⁰. » Son prochain film s'intéresse à Œdipe, comme la confrontation la plus ancestrale, la plus directe qu'on puisse imaginer d'un homme avec ce qui a été prévu pour lui. Comme pour suggérer une fois encore que le cinéma, comme la vie, se joue dans cette tension : entre la nécessité et le contingent, entre le destin (ou les attentes sociales) et la liberté, entre la vérité et le mensonge.

Marie Hermann



Marie Hermann vit à Marseille depuis 2014, où elle travaille comme éditrice, traductrice et interprète. Après être passée par les éditions Wartberg, diaphanes et Agone, elle a cofondé en 2018 les éditions Hors d'atteinte (littérature et essais). Elle a notamment publié Mehdi Charef, Tassadit Imache, Jacques Bouveresse et une réactualisation du classique américain *Notre corps*, nous-mêmes.

⁹ Screenanarchy, op. cit.

¹⁰ www.nextliberation.fr/cinema/2004/05/20/le-beau-chantier-d-angela-schanelec_480056

« And life goes on »

As we delve deep into Angela Schanelec's works, we are first struck by the parallels she draws with the notion of truth. Many of the questions she raises revolve around this one: what is true? How can we transcribe it again? Is it possible, and desirable, for cinema not to lie and, if so, what can we do for film to avoid lying as much as possible?

I Was At Home, But Astrid says that « performing is always lying ». She blames a film-maker friend of hers, played by director Dane Komljen, whom she sees by chance while grocery shopping, and holds him responsible for having actors interpret and only « pretend » to play the role of terminally ill people. These have no choice but to internalize an unconditional truth: they are going to die. Actors, however, are doing something that isn't strictly necessary for them: they have the option of simply getting on with other things. Necessary things are therefore the only truthful ones.

Through her own filming technique, Angela Schanelec questions the way fiction relates to the real. She shoots *Orly* in all discretion, inserting her characters and her plot in the airport's daily functions and the hustle-and-bustle of its passengers who, unaware they are being filmed, are not extras.

Places in cities

Angela Schanelec's films often include one or several places among characters. The old airport of the same name is the star of *Orly*, round like a shell, creating a community, forcing people to feel connected to one another (as in times for evacuation) but also placing them in a contradictory double movement: we can hear them say, « touch me, don't touch me », when, for instance, they deliberately leave an empty seat to avoid sitting next to each other. Schanelec underscores the fact that she doesn't know anyone who has ever experienced a true encounter in an airport: the danger of it not working, of it being meaningless, is much

too strong, and forces everyone to keep their distances.

Marseille, the people's sun city by the sea, acts like Berlin's inside out: hostile and nocturnal, dark, and closed. « Marseille is a big city, Schanelec explains, and it's eerie. We don't know where it ends. The light is so vivid there. There's something strong and irrational. I was under the impression that people accepted their life, being forced into it perhaps, but they accept it. [...] There was something of a celebration in it [...] plus, it's by the sea. There's hope that the sea might bring solace and show that everything is relative¹. » In Berlin, almost everything takes place indoors: the characters are turned in towards themselves, no longer looking at the city, and no longer questioning it.

Places are one of her films' starting points: in them, she seeks an autonomous impulse independent of the action, one she is going to trigger something from.

Starting place

Born in 1962 in Aalen, Germany, Angela Schanelec became a comedian after studying in Frankfurt; she then worked for the Thalia Theater in Hamburg and in Berlin's Schaubühne. She then went on to study cinema with Harun Farocki and Hartmut Bitomsky in Berlin's Academy of Cinema and Television (DFFB), and currently teaches narrative cinema at the Fine Arts Academy in Hamburg.

« It's much easier for me, says Schanelec, to have a film screened abroad, preferably somewhere really far away... which is fine, though it sometimes seems strange to me. When making German films, you've got to face the expectations of a German audience as well as those of a German film. This country, as I finally came to understand over a long period of time, leaves a specific imprint on you, one you have to live with but which, let's say, in a place like Hong

¹ www.universcine.com/articles/angela-schanelec-marseille-est-une-ville-troublante-dont-on-ne-sait-ou-elle-s-arrete

Kong, no longer has any importance². » Beyond myths, commonplaces and beyond German borders, people only know its « New Cinema of the Seventies » whose representative figure was Fassbinder, a director Schanelec feels no particular affinity with.

As a director, she was quickly classified in what was called the « German New Wave » or the « Berlin School » with Christian Petzold (*Identity Check*), Thomas Arslan (*Ferien, summer chronicle*) or Christoph Hochhäusler (*The Milky Woods*). Academics and journalists think these directors share a predilection for such themes as transient life (both inside and outside) and, more generally, for loss or the quest for identity. If Schanelec ironically defines the Berlin School as « everything made in Germany except comedy³ », she agrees that these directors from the same generation also shared the same experience at the same time in their lives: the Berlin wall and the division it implied, followed by its downfall at the time they started shooting. They also have in common the quest for a third direction between cinema subordinated to commercial conventions and a somewhat caricatured author's cinema.

Many of Schanelec's first film references are French: Robert Bresson and Jean-Luc Godard. « *Au hasard Balthazar* is one of the most beautiful films ever produced. The first Bresson film I ever saw was *L'Argent*. It really impressed me. So many questions came up after I saw it, not only about production, but about life⁴. » To these, we can add François Truffaut, whom Schanelec says she borrowed the love trio from or, to put it more accurately, the love story experienced in solitude, from *L'Histoire d'Adèle H.* into *My Sister's Good Fortune*, and Maurice Pialat, in particular for *Nous ne vieillirons pas ensemble*.

Whatever the case may be, we find in her cinema certain principles coming straight from the French New Wave: plenty of natural light (or seemingly natural, with hardly any changes, and no intensity in it); titles scrolling with last names being projected one after the other onto the entire screen's width (*Orly*); ways of using

music for what it does to the characters rather than for what it does to the audience; sound systematically recorded in direct takes through the use, for instance, of a swimming pool or a high-school building natural reverb or through urban noise interfering with the dialogues, forcing even the characters to wait until a motorcycle is gone so they can resume their dialogue.

Where we're headed

Schanelec writes accurate scripts leaving no room for improvisation. She works in such a way that actors will have nothing to prove, no need to feel they have to become someone they're not or having to make something of their text but having the latter do something with them, give them something to feel, affect them so as to point towards one direction. Without having to ask for less emphasis, which would be reductive for them, she privileges actors sharing her conviction to do more with less.

Framing works in the same direction. One of the decisions in terms of form we find particularly striking in Schanelec is her absolute rejection of counter-shots. She refuses that a shot be determined by another – more specifically, a view's definition of a counter-shot – and attempts granting their own existence to each one. Thus, many scenes end with a close-up, following the end of a dialogue, and in possession of its own narrative weight. Often, we have the feeling that the camera is reluctant to move away from a face, dwelling on someone for a bit too long once an actor has finished speaking, before moving on towards another character who's already been speaking for a while. In the same movement, such a gesture shows empathy for whoever has just finished speaking and exposes her to the attacks coming from the one we hear off-screen – as if willing to offer protection but lacking the power to do so⁵. We also have the feeling that, against a widespread convention, what is shown is not « what counts the most »: there is so much going on outside the frame, in what is neither said nor filmed. Likewise, Schanelec does not manipulate the meaning of the scenes through cuts; she seeks, instead, to make skips and pauses visible. At the beginning of her films, questions often arise out of something she has seen or imagined,

an unsettling image. She describes the writing process for *I Was Home, But* in the following terms: « The starting point was the image of a thirteen-year-old boy who is coming back. I saw him at a crossroads, he was all dirty; but that wasn't kept in the film. Then... what does that mean? Yes, I have a son but he's never gone missing. Maybe the image came from the relief that he has never gone missing or from fear that he might have. Then I wrote scene after scene and that's how the film was born. It was never my intention to write about grief. [...] No, it wasn't my intention. It all came as I was writing. So he comes back home and who else is there? There's a mother and a younger sister. Who else? Nobody. A dog, but not a father⁶. » It's not about demonstrating or explaining but to question relationships and connections.

Not saying too much about it

To avoid lying, one also has to know how to stop in time, how to suggest something without saying too much. « It's impossible to dance *Le Roi des Aulnes* », says one woman in *Passing Summer*: we only see the little girl looking at her, but it's impossible for us to know if she's trying to dance anyway and whether she was right or wrong. Robert Bresson used to say: « Hide ideas away so people can find them. Best kept secrets are what really counts. » « If what I do can easily be translated in words, what is the point of doing it then? », asks Schanelec before going on to explain that if it weren't impolite, she'd rather avoid giving interviews about her films. Which does not mean at all that words have no meaning. If the construction of her films can sometimes remind us of rhymes, through repeating motifs – she claims that her connection to poetry is very strong – her story with them is more firmly rooted within theatre. She tells us she found true confidence in words, in what she can say with them without showing it. But she's amazed by the extent to which spectators express a need for explanation or interpretation they expect her to validate – as if they lacked confidence in themselves and in their perceptions, refusing to trust in what they feel. Schanelec grants them such confidence.

« Directors are not necessarily always right; neither are spectators. The director has already reached the end of his work », she says about the moment we watch a film. Schanelec thus acknowledges the influence that her films will necessarily exert on those watching them while granting her audience true autonomy and asking for reciprocity.

This is what she's aiming at: not meeting the audience's expectations (« you won't get anything if you're afraid to be misunderstood »), not showing what it already knows that might end up making things insignificant (unlike real life, *The Dreamed Path* shows a swimming pool where the children are neither running nor screaming, which forces one to look at them, to see their bathing suits, water, and light); not substituting the spectator's imaginative work but trying to trigger it instead; nor abandoning him in a situation entirely devoid of understanding – « I don't feel like being alone in the end ». In the course of her interviews, Schanelec often insists on the absence of riddles, symbols or metaphors in her films: it would be futile to look for double meanings behind every object. So instead of seeing a symbol behind the donkey at the opening of *I Was At Home, But* or the dog at the beginning of *Afternoon*, we could perceive these animals through the way they affect us: they irresistibly capture our attention, leave us bewildered, question us about their presence in a film and their relationship with human beings surrounding them, their « performance » being much harder to have command of. They take us back into sensorial and physical, rather than intellectual, experience. It is often the direction Schanelec seems to want us to follow.

Nor overdoing it

In fact, bodies are really there in her cinema. In *Nachmittag*, Konstantin and Agnes – « I live too – I know » – are filmed really up close as they hug each other; we hear them sobbing and sighing, we notice hair on an elbow. With close-ups on their feet, their legs, the back of a neck, a hand, she grants direct, physical and sensory access to her characters. But, by and large, these bodies hardly touch: in line with Godard, who once said that filming a kiss was impossible, Schanelec finds such contact difficult to capture on film though it might be ubiquitous in everyday reality. Bodies, and the points they come in contact

2 www.tagesspiegel.de/kultur/angela-schanelec-im-berlinale-wettbewerb-ich-versuche-brueche-sichtbar-zu-machen/23974952.html

3 See the excellent interview with Dustin Chang, published on www.screenanarchy.com/2020/02/interview-angela-schanelec-on-i-was-at-home-but.html

4 Ibid.

5 See www.filmzentrale.com/rezis/nachmittagek.htm

6 Screenanarchy, op. cit.

7 Screenanarchy, op. cit.

with, are part of what provides her cinema with its impulse: « For me, making a film involves thinking through the following questions: distance from the body, the space the body occupies, movement and its meaning. It's very basic and essential but it's a starting point. There's no theory behind all that. » To this sensory and organic relationship, she adds light and sound.

But questioning truth can also consist of showing what is false. Staging the actors, the way their bodies are arranged in space reminds us of theatre, whether in a bar where they're sitting around a table as if they were on stage, while all the other props are immersed into half-shade *Passing Summer*; or a class meeting where bodies are as still as statues, in an all pervasive silence where nobody dares interrupting anyone else (*I Was At Home, But*).

The influence of theatre also involves a passage through Shakespeare, who is always there – the director even translated him with her late husband, theatre director Jürgen Gosch, who staged him – from the character named Desdemona in *Marseille* up to the children playing Hamlet in *I Was At Home, But*. Tcheckhov is also all-pervasive, especially his *Seagull* inspiring *Marseille* and *Afternoon*. Schanelec says that the means she finds to signal, rather than show, and her relationship to language and its rhythm, come directly from theatre.

Such detours actually tend to underscore the extent to which Schanelec refuses to seek authenticity of any kind. For her, cinema transforms reality simply by enabling us to see things we would otherwise never get to see without it.

Observing life

Documenting the smallest cracks we stumble on, those we get up from while we brush off the dust, hoping no-one noticed, imperceptibly inflecting our trajectory towards another direction. Recording the silence of a shock we absorb. Leaving aside our need to read by ourselves in gestures and the stillness of those just passing by whom we observe at crossroads. Angela Schanelec places her characters in the expectation of a journey to measure the distance separating them (*Only*); shoots in winter because she finds that « people who are freezing are far more interesting than those in sweat » in their

attempts to protect themselves and keep their secrets; leaves them in their solitude to see how they get out of it (« I'm interested in finding out what people do to avoid loneliness, and what they accept to do then⁸ », she says in an interview in *Marseille*). Family is thus shown as one of the solutions unfolding so as to protect oneself from solitude, with all one's pathologies and vulnerability, or when losing one's parents (*Passing Summer, The Dreamed Path, I Was At Home, But*). More generally, she is interested in the fantasy of encounters, fairy-tale dreams, the burning desire to find somebody to recognize something of one's self in, whom we might be interested in and might enjoy talking to, that kind of hope constantly taken advantage of and monetized consisting, above all, of no longer being alone.

That is ultimately what escapes all logic, all rationality, such as it seems to lie at the heart of Schanelec's works. She rarely discloses the causes of what we see, doesn't bother with psychological explanation, tells stories from the outside in, multiplies ellipses, unfolds a slow and melancholy temporality, shows characters who have changed so invisibly that we only notice afterwards, locates at the centre of her films what is often excluded from them – chance, the ephemeral, hesitation. That fiction which, usually, in order to reach universality, is in essence what condenses many real people in a single fictional character, gives stories their order, assigns them a beginning and an end, coherence and meaning, also ought to respect this logic. As is the case for the kitchen scene in *I Was At Home, But*, where Astrid is heard screaming at her children because they cooked without her, which Schanelec comments as follows: « It's also as important for me to avoid that this kitchen scene becomes a turning point. We see it the morning after and it hasn't changed. This scene is not some kind of crutch, as if that was going to solve things in the future. No, nothing can be solved. Life goes on⁹. »

« All my films rely on the idea that a large part of life is impenetrable, full of misunderstandings and left to chance. Characters live in contradiction with their connection to their destiny and more or less strong attempts to

⁸ <https://www.universcine.com/articles/angela-schanelec-marseille-est-une-ville-troublante-dont-on-ne-sait-ou-elle-s-arrete>

⁹ Screenanarchy, op. cit.

keep struggling against it¹⁰. » Her next film focuses on Œdipus as the most ancestral of all confrontations, the most direct one could possibly imagine of a man with what was planned for him. As if to suggest yet again that, as in life, cinema is played within such tension: between necessity and contingency, between destiny (or social expectations) and freedom, between truth and lies.

Marie Hermann

Marie Hermann has been living in Marseille since 2014, and she works there as a publisher, a translator and an interpreter. After working at Wartberg, Diaphanes and Agone publishing houses, she cofounded Hors d'atteinte (literature and essays) in 2018. Among other books, she has published the work of Medhi Charef, Tassadit Imache, Jacques Bouveresse, and an updated version of the American classic *Our Bodies, Ourselves*.

¹⁰ www.nextliberation.fr/cinema/2004/05/20/le-beau-chantier-d-angela-schanelec_480056

Entretien avec Angela Schanelec

« Je ne veux pas attendre que quelque chose survienne, ni que quelque chose s'efface. »

Vos influences sont manifestement plus françaises qu'allemandes.

Quand j'ai commencé, je ne me suis pas systématiquement intéressée au cinéma. Je suis tombée sur des films qui m'ont influencée et, à travers ces films, j'en ai découvert d'autres. Il y avait Antonioni, Ozu, mais aussi, bien sûr, Bresson, Godard, Eustache. Mais aucun film allemand. On ne choisit pas ce qui nous influence. On reconnaît certaines choses et on les rejette ou on les accepte.

Le texte est omniprésent dans vos films : de nombreux personnages écrivent, lisent, ont des livres sur leurs étagères. Vous-mêmes dites écrire des dialogues à la virgule près. Vous avez même traduit Shakespeare, et le travail de traduction installe un rapport très particulier avec le texte. Cependant, on a l'impression que presque toutes vos influences littéraires vous relient au théâtre, ou éventuellement à la poésie.

Oui, mon écriture n'est pas précédée de théorie. C'est plutôt que je veux laisser les mots s'emboîter les uns dans les autres. C'est aussi deux choses très différentes : certains mots sont écrits pour être prononcés, d'autres sont seulement écrits sur du papier. Je n'ai pas encore exactement trouvé comment les deux sont reliés.

On dit parfois qu'on tourne un film à cause d'une seule scène. Est-ce votre cas ?

Certaines scènes servent de point de départ à mon travail. L'agression dans *Marseille*, par exemple. Il y a aussi des scènes qui surgissent pendant le travail sur le scénario et qui lorsque, pour une raison ou pour une autre, on est pris par le doute, balaient ce doute. Mais je ne sais pas si elles rapportent des faits marquants. Les faits marquants ne

m'intéressent pas tant que ça. Je suis plus intéressée par la façon dont les instants s'égalisent, par leur continuité. Je ne veux pas attendre que quelque chose survienne, ni que quelque chose s'efface.

Vous avez dit à propos de Der traumhafte Weg que c'est un film muet, où vous vous êtes privée d'un moyen, le dialogue, ce qui a eu pour conséquence que dans le suivant, vous avez eu un grand besoin d'écrire des dialogues. Vous semblez considérer votre travail dans une sorte de continuité, où chaque film contient le suivant, qui ajuste, complète, prolonge ou clarifie le précédent. Craignez-vous parfois, comme le jeune écrivain de Nachmittag, que « ça » s'arrête ?

Non, je ne le fais pas consciemment. Et j'ai longtemps eu peur que cela s'arrête. Ce n'est plus tellement le cas ces derniers temps.

Vous avez dit : « L'écriture est quelque chose de très solitaire pour moi, elle concerne une seule personne. Pour moi, la particularité de l'écriture, c'est qu'on y est seul. » Comment est-ce que vous vivez le passage au collectif d'une équipe de tournage ?

Oui, j'ai envie de partager, j'écris seule mais bien sûr, ensuite, je veux partager. Tout l'enjeu est de trouver ceux avec qui c'est possible de le faire. Tout en dépend. Ce sont deux besoins très différents : la solitude et le partage. Ce moment où on peut être ouvert à la pensée de l'autre. Ce n'est pas facile, ça arrive ou ça n'arrive pas. Mais ce n'est pas une mise à l'épreuve, je ne teste personne.

Vous jouez dans deux de vos films. Comment avez-vous choisi ces rôles ? Comment vivez-vous le fait d'être à la fois réalisatrice et actrice sur un même film ?

Ce n'est pas important pour moi. Quelqu'un d'autre aurait pu jouer ces rôles, mais ça ne s'est pas fait, la bonne personne ne s'est pas présentée. Pour *Nachmittag*, cette recherche s'est révélée trop épuisante pour moi. Si j'y ai joué, c'est uniquement parce que j'étais sûre que ça n'instaurerait pas de distance. Au contraire, j'ai partagé davantage avec les acteurs. C'était bien, comme je l'ai dit, mais ça n'a rien de nécessaire.

Dans Mein langsames Leben, une femme entame une conversation avec un étranger dans un café à propos du voyage qu'elle vient de faire en Italie : « D'une certaine manière, tout le temps où j'étais là, j'étais toujours un peu excitée et aussi un peu ennuyée. J'attends en quelque sorte que quelque chose se passe ». L'étranger retourne à son journal. « Des nouvelles », demande-t-elle. « Pas de catastrophes aujourd'hui », répond-il. Elle rit. « On ne sait jamais si on les veut ou non. » Est-ce que vous préférez les catastrophes à l'ennui ?

Pas du tout. Je déteste les catastrophes. Mais quiconque a déjà attrapé un journal par ennui comprendra pourquoi elle dit ça...

Votre emploi de la musique, comme d'autres choix dans vos films, m'a fait penser à Jean Eustache. Dans La Maman et la Putain, les personnages se servent de la musique pour se parler, mettent des chansons pour s'envoyer des messages, dialoguent avec la chanteuse. Est-ce un film, un cinéaste important pour vous ?

La Maman et la Putain m'a beaucoup influencée à l'époque où j'ai commencé à tourner. Les dialogues, l'excès, le temps qui s'écoule pendant les scènes. L'incompréhensible, le banal, l'urgent. Tout peut arriver, des choses interdites ou ennuyeuses.

Vous avez dit « J'essaie de me faire comprendre, c'est quelque chose dont les personnages de mes films ne se soucient généralement pas ».

Je peux dire que je préfère mes personnages à moi-même. Je les trouve aussi souvent plus intelligents que moi. Je ne sais pas si se faire comprendre peut être un objectif immédiat. Peut-être que ce désir n'est rien d'autre qu'une marque de faiblesse. Si on y renonce, on se sent plus seul. Je pense que j'ai un rapport compliqué à ce que signifie la compréhension dans notre société. Ce n'est pas clair pour moi. Tout le monde dit toujours qu'il veut comprendre les choses. Mais ensuite, ils comprennent, et cela ne change rien chez eux. Est-ce que finalement ils n'ont pas compris ? Ou bien ce qu'ils ont compris n'était pas ce qu'ils espéraient ? Je pense qu'un des problèmes que cela pose est d'associer la compréhension à la souffrance, à des conséquences qu'on ne peut pas prendre en charge.

Comment comprenez-vous le fait de comprendre ?

Comme je l'ai dit, ce n'est pas clair pour moi. Le fait de comprendre quelque chose n'a rien à voir avec un effort ou des difficultés. Cela arrive soudainement et ce n'est pas définitif, cela peut concerner seulement un moment, un éclair de clarté impossible à saisir. Vouloir comprendre quelqu'un ne signifie pas grand-chose non plus. Parfois, on veut comprendre quelque chose seulement pour en finir avec cette chose, pour s'en débarrasser.

Vous enseignez le « cinéma narratif. » Quelle approche avez-vous de cet enseignement alors que la narration est peut-être ce que vos films interrogent le plus, par de nombreux biais ?

Aborder quelque chose, c'est le remettre en question. Il s'agit d'une école d'art, les étudiants doivent pouvoir supporter les remises en question, les leurs comme les miennes.

Dans Ich war zuhause, aber, une femme annonce à son compagnon qu'elle ne voudra pas d'enfant, refusant radicalement les attentes sociales spécifiques à son genre, et rappelant de nombreux autres personnages de vos films qui tentent d'échapper à leur destin, de s'extirper des attentes avec lesquelles ils naissent. Vous-même, vous voyez-vous ainsi : quelqu'un qui s'est extirpé de qu'on attendait de lui – en tant que femme, qu'être humain, que cinéaste ?

Non. Je ne vois pas le destin comme quelque chose de conscient à quoi on échapperait. Je n'ai jamais voulu m'échapper, et je ne l'ai jamais fait. Je m'échapperai probablement quand je mourrai.

Il y a presque toujours des enfants dans vos films, qui jouent toujours un rôle important. Pourquoi ? Quelle est leur fonction ? Questionner la contingence de nos choix en soulignant que nous avons tout appris, rappeler que nous avons tous été des enfants avant de devenir ce que nous sommes ?

Oui, pour moi, un enfant est tout simplement la chose la plus précieuse qui soit. Être injuste envers un enfant est le plus horrible des échecs. Le monde entier se reflète dans la relation de l'adulte à l'enfant.

Dans Orly, la femme qui se fait voler son manteau dit « Je trouve ça horrible de savoir qu'on est entourés de gens comme ça », et l'homme qu'elle vient de rencontrer lui répond : « C'était sans doute juste une seule personne. » Vos personnages donnent l'impression de lutter contre la misanthropie. Quel lien entretenez-vous avec cet aspect d'eux ?

Elle ne dit ça que parce qu'elle est malheureuse à ce moment-là et que l'idée l'effraie d'être entourée de voleurs. De gens indifférents. Je n'aurais pas voulu la laisser toute seule face à cette peur, alors je lui ai donné l'homme, qui la rassure. Mais le misanthrope a un côté très intéressant pour moi. Je pense qu'il a très peur de se mentir à lui-même.

Parce qu'il devrait composer avec des compromis et des contradictions humaines ?

Mais les compromis et les contradictions humaines sont des choses très différentes, non ? Il a peur de se faire des illusions. Il croit qu'il existe une vérité.

Vous avez dit dans un entretien « Cela me rend heureuse quand ce que je vois à l'écran signifie que je n'ai pas à me sentir comme une personne folle, lépreuse et anormale, comme c'est souvent le cas dans la vie. Je me fonds dans la société quand je vais au cinéma. » On a parfois l'impression que le cinéma nous aide à vivre, par exemple en nous apprenant des gestes. Pour vous, il a cette fonction de nous montrer ce que nous avons en commun ?

Je pense que j'ai dit ça d'un point de vue très pratique. Le cinéma est un endroit où on n'est pas seul. Mais l'idée d'apprendre un geste est très belle.

« Trouver la fin, ça s'apprend. Je ne sais jamais où ça finit », dit Sophie dans Marseille.

Je peux imaginer qu'on éprouve un tel sentiment dans cette situation. C'est comme les autres extraits de dialogues que vous avez cités. Un dialogue s'établit entre deux personnes qui, en se faisant face, s'influencent l'une l'autre continuellement. Cela n'arrive que parce qu'une personne perçoit l'autre et devient capable de faire quelque chose qu'elle n'aurait pas pu faire autrement. Une pensée, un geste, un mot.

Propos recueillis par Marie Hermann

Interview with Angela Schanelec

"I don't want to wait for something to happen, nor for something to fade away."

Your influences are clearly more French than German.

When I started out, I wasn't interested in cinema in a systematic way. I came across films that influenced me and, in turn, they made me discover some others. There was Antonioni, Ozu, and also, to be sure, Bresson, Godard, Eustache. But not a single German film. You don't get to choose what influences you. You acknowledge some things, and you either reject or embrace them.

Text is omnipresent in your films: many characters write, read, have books on their shelves. You also said that you write dialogues meticulously. You even translated Shakespeare, and the act of translating establishes a particular relationship with the text. Yet, we are under the impression that all your literary influences bring you back to theatre, or even poetry.

It is true that my writing doesn't stem from theory. I'd rather let words fit together. Also, these are two separate things: some words are written to be pronounced, while others are only written on paper. I haven't found yet how the two are connected exactly.

They say that directors sometimes make a film for a single scene. Does this apply to you?

I use some scenes as a starting point for my work. Like the assault in *Marseille*, for instance. Other scenes come out during the screenwriting process, when you have doubts for some reason, and just dispel them. But I am not sure that they add significant facts. I am not that interested in significant facts anyway. I am more interested in the way moments even up, through their continuity. I don't want to wait for something to happen, nor for something to fade away.

You said that Der traumhafte Weg was a silent film, for which you went without a tool, dialogues, and that consequently, for the next film, you really felt the need to write dialogues. You seem to consider your work in a kind of

continuity, in which each film already contains the next one, that adjusts, completes, extends or clarifies the one before. Are you concerned, like the young writer in Nachmittag, that "it" might stop?

No, I don't do it deliberately. And for a long time, I have been afraid that it might stop. Not so much, lately.

You said that "Writing is a solitary thing for me, it deals with one person only. To me, the specificity of writing is the fact that you are alone." How do you experience the transition to a collective endeavour with a film crew?

I do want to share. Sure, I write alone, but then I want to share. The trick is to find the right people to do so. Everything depends on it. These are two very different needs: solitude and sharing. That moment when you can open up to someone else's thought. It is not easy, it either happens or it doesn't. But is not a test, I am not appraising anyone.

You acted in two of your films. How did you choose these parts? How did it feel to be at once the director and an actress on the same film?

It doesn't matter to me. Someone else could have played those parts, it just didn't happen because I couldn't find the right person. For *Nachmittag*, the search was just too exhausting for me. If I did it, it is only because I was confident it wouldn't create any distance. Quite the opposite, I shared more things with the actors. It was fine, as I said, but it isn't necessary at all.

In Mein langsames Leben, a woman starts a conversation with a stranger in a café about a trip to Italy she has just taken: "In a way, all the time I was there, I was always slightly excited and also slightly bored. Somehow, I keep waiting for something to happen". The stranger goes back to reading his paper. "Anything new?", she asks. "No disaster today", he says. She laughs. "You never know if you want one or not." Do you prefer disasters to boredom?

Absolutely not. I hate disasters. But anyone who has ever picked up a newspaper out of boredom will understand why she says that...

The way you use music, among other elements in your films, reminded me of Jean Eustache. In La Maman et la Putain, the characters use music to communicate, they put on songs to send messages, they converse with the singer. Is this film, or this director, important to you?

La Maman et la Putain really influenced me when I started out as a filmmaker. The dialogues, the excess, the time flowing by during the scenes. The impenetrability, the trivial, the urgent. Anything can happen, even forbidden or boring things.

You said: "I try to make myself understood, it is something that the characters in my films usually don't care about".

I can honestly say that I like my characters better than myself. I also often find them smarter than me. I don't know if making oneself understood can be an immediate goal. Maybe this wish is nothing but a sign of weakness. If you give it up, you might feel lonelier. I think that I have a complicated relationship with what understanding means in our society. It is unclear to me. Everybody keeps saying that they want to understand things. But then, they understand, and it doesn't change anything about them. Does it mean that they haven't really understood? Or that what they understood wasn't what they were hoping for? I think that one of the problems it raises is connecting understanding with suffering, with consequences that you cannot take responsibility for.

What do you make of the act of understanding?

As I said, it is unclear to me. Understanding something has nothing to do with an effort or with difficulties. It happens suddenly, it isn't final, it might be a one-time thing, a single moment of clarity that you cannot get hold of. Trying to understand someone doesn't mean much either. Sometimes, you want to understand something just to get it over with, so that you can move on.

You teach "narrative cinema". How do you approach it, since narration is probably what your films question the most, through various means?

Tackling a subject means questioning it. It is an art school, the students must be able to bear the fact that things might be called into question, by me or by them.

In Ich war zuhause, aber, a woman tells her partner that she doesn't want to have children, thus radically rejecting the social expectations of her genre, just like many other characters in your films try to escape their destinies, to free themselves from the expectations they were born to. Do you see yourself that way: as a person who freed herself from what others expected of her – as a woman, as a human being, or as a filmmaker?

No. I don't see fate as a conscious thing you can escape from. I have never wanted to escape, and I have never tried. I will probably escape when I die.

There are children in almost all your films, and they play an important part. Why? What is their function? Is it questioning the contingency of our choices by pointing out that we have learned everything, by remembering us that we all used to be children before we became what we are?

Indeed, I think that a child is the most precious thing there is. Being unfair towards a child is the most terrible failure of all. The whole world is reflected in the relationship between adults and children.

At Orly airport, the woman who just had her coat stolen says "it is so horrible to think that we are surrounded by people like that", and the man she just met tells her: "It was probably just one person." Your characters seem to be fighting against misanthropy. How do you relate to this characteristic?

The woman only says that because she is upset then, and scared that she might be surrounded by thieves. By people who are different from her. I didn't want to leave her alone with that fear, so I brought her this man, who reassures her. But I also find misanthropists interesting in a way. I think that they are really scared they might be fooling themselves.

Because they should square with human compromises and contradictions?

But human compromises and contradictions are very different things, aren't they? Misanthropists are scared that they might be deluding themselves. They believe there really is some truth out there.

You said in an interview: "It makes me happy when what I see on screen means that I don't have to feel like a crazy person, like an abnormal leper, as is often the case in life. I blend in with society when I go to the cinema." We sometimes feel that cinema helps us living, for instance by teaching us gestures. Do you think that it can show us what we have in common?

I think I said that from a really practical perspective. Cinema is a place where you are not alone. But the idea that you can learn a gesture is beautiful.

"You have to learn how to find an ending. I never know where it ends", Sophie says in Marseille.

I can imagine that one might feel that way in such a situation. The same goes with the other dialogues you quoted. A dialogue is established between two people who, by facing each other, end up influencing each other continuously. It only happens because a person perceives another and becomes capable of doing something that he or she couldn't have done otherwise. A thought, a gesture, a word.

Interviewed by Marie Hermann



Plätze in Städten Places in the Cities

Mimmi a cet âge où l'on écoute poliment des professeurs parler depuis une estrade de lycée et où on séduit des hommes en s'étonnant qu'ils craquent. Son adolescence est tissée de mélancolie, d'insécurité, d'observations silencieuses, d'agacement involontaire devant sa mère, de solitude, d'une insouciance qui fait répondre « ça ne fait rien » quand on lui fait remarquer que son maillot de bain est transparent et de la spontanéité d'une danse improvisée à côté d'une piscine. Comme Eustache dans *La Rosière de Pessac*, que Mimmi regarde à la télévision pendant un voyage scolaire à Paris, Schanelec saisit le temps qui passe au travers de détails apparemment insignifiants à première vue, comme la nudité de Mimmi dans la lumière qui se rallume après un écran longtemps resté noir ou son manteau rouge lorsqu'elle traverse un parc à vélo. Une époque s'achève pour s'ouvrir sur une autre, dont elle ne sait encore rien.

« Un jour, tu supplieras pour qu'on te comprenne », lui dit un jeune homme à qui elle vient d'annoncer qu'elle le quittait. « Super, je t'appellerai », répond-elle sans précaution : la vie devant elle semble encore si longue et le temps qui passe poids des années, si abstrait.

Mimmi is at the age where one listens politely to teachers speaking from a podium at high school and is surprised to find that one can successfully seduce men. Her adolescence is interlaced with melancholy, insecurity, silent observations, involuntary annoyance at her mother, solitude, a carefree spirit that is unruffled by remarks about the transparency of her bathing suit, and the spontaneity of an improvised dance next to a swimming pool.

Like Eustache in *La Rosière de Pessac*, which Mimmi watches on television during a school trip to Paris, Schanelec captures the passage of time through details that seem insignificant at first glance, such as Mimmi's nakedness in the light that returns after a long remaining black screen or her red coat as she crosses a bicycle park. One era is coming to an end and opening onto another, of which she knows nothing yet.

"One day, you'll beg to be understood", says a young man whom she has just broken up with. "Great, I'll call you," she replies nonchalantly: the life before her still seems so long, and the weight of the passing years, so abstract.

Allemagne / 1998 /
Couleur / 35 mm / 120'

Version originale : allemand. Sous-titres : anglais. Scénario : Angela Schanelec. Image : Reinhold Vorschneider. Montage : Angela Schanelec, Bettina Böhrer. Son : Martin Ehlers. Avec : Sophie Aigner, Katie Eckerfeld, Louis Schanelec, Vincent Branchet, Katharina Wackernagel, Wolfgang Michael. Production : Schramm Film Koerner & Weber. Distribution : Shellac (Thomas Ordonneau).



Das Glück meiner Schwester (My Sister's good Fortune)

« Je suis heureuse. C'est aussi simple que ça », dit Isabel. Autour d'elle, tout semble pourtant très compliqué : Christian l'aime, mais vit avec Ariane, sa demi-sœur. Aucun d'eux ne sait quoi faire. Christian et Ariane se parlent dans les rues sombres et froides de Berlin. Christian et Isabel s'embrassent à l'intérieur, là où on n'entend plus la rumeur. Un ami de Christian lui demande s'il a tiré au sort laquelle il choisirait. Un camarade de classe d'Ariane et Isabel se suicide. Et Christian quitte Ariane pour Isabel.

À la différence de beaucoup d'autres, ce triangle amoureux ne contraint pas un homme à choisir entre deux femmes incarnant deux extrêmes, maman contre putain, confort contre aventure, familiarité contre nouveauté. On voit trois personnes livrées à des sentiments, des désirs qui les dépassent. Elles cherchent leur place les unes par rapport aux autres, marchent, prennent des bus et des métros sans suivre de trajectoire lisible, déjeunent chez des amis qui ont l'air de ne se poser aucune question, se demandent régulièrement les unes aux autres si elles sont heureuses, essaient de couvrir le bruit de la ville avec leurs voix.

Beaucoup de choses leur échappent. « Tu allais partir de toute façon ? », demande Ariane à Christian, qui dévale l'escalier sans répondre. Beaucoup de choses nous échappent aussi : laquelle des deux femmes parle dans le titre quand elle dit « ma sœur », laquelle est heureuse – d'être quittée ou libérée, amoureuse ou inquiète ? Le premier long-métrage d'Angela Schanelec, qui est aussi son film de fin d'études à l'Académie allemande du cinéma et de la télévision de Berlin, met immédiatement le doigt sur ce qu'on préférerait souvent ne pas voir : tout ce qui influence nos vies et qu'on ne contrôle pas, tout ce qu'on ne pourra jamais comprendre.

« I'm happy. It's that simple », says Isabel.

All around her, everything seems to be very complicated, though: Christian loves her, but he lives with his half-sister Ariane. No-one knows what to do. Christian and Ariane speak to each other in Berlin's dark and cold streets. Christian and Isabel kiss each other indoors where nobody hears anything. A friend of Christian's asks him: if he were to draw a prize from a hat, which would he choose? A schoolmate of Ariane's and Isabel's ends up killing himself. And Christian leaves Ariane for Isabel.

Unlike many other ones, this love triangle does not force a man to choose between two women embodying two extremes: a mother versus a slut, comfort against adventure, or familiarity against novelty. We see three individuals give way to their feelings, overwhelmed by their desire. They are looking for the place they belong to in relation to one another; they go for walks; take the bus and the subway without following a clear path; they have lunch with friends who don't seem to be asking themselves what's

Allemagne / 1995 / Couleur /
35 mm / 85'

Version originale : allemand. Sous-titres : anglais. Scénario, Montage : Angela Schanelec. Image : Reinhold Vorschneider. Son : Herbert Wüst. Avec : Anna Bolk, Wolfgang Michael, Angela Schanelec, Michael Martens, Margit Bendokat, Andreas Herder, Jirka Berthke, Lukas Conruius, Katharina Linder, Johannes Schütz. Production : dffb, Luna Film, MDR, SFB. Distribution : Shellac (Thomas Ordonneau).

going on, but who regularly ask each other if they're happy, and try to cover the city's noise with their voices. So much escapes them. « You were going to leave anyway, weren't you? », Ariane asks Christian as he flies down the stairs without an answer. Many things escape us too: which of the two women is speaking in the title when she says « my sister »? Which one is happy – to be left or to be free at last, worried or in love? Angela Schanelec's first feature-length film, which is also her graduation film from the German Academy of Cinema and Television in Berlin, immediately touches what we often would rather not see: everything influencing our lives and have no control over, everything we'll never be able to understand.



Nachmittag Afternoon

Un été rassemble, dans une maison située au bord d'un lac près de Berlin, Konstantin, qui écrit des pièces de théâtre, Alex, son oncle avec qui il vit, Irene, sœur d'Alex, mère de Konstantin et comédienne, et Agnes, son amour de jeunesse. Trois après-midi suffisent à précipiter l'effondrement d'une famille, rempart vermoulu contre la solitude.

Dans cette adaptation libre de *La Mouette* de Tchekhov, tout est sensiblement pareil et légèrement différent – les tapis de la famille ont été apportés dans un dépôt-vente mais peuvent encore en être retirés, Irene a un nouvel amant mais s'y intéresse comme s'il n'était que de passage, Agnes n'a plus sa chambre d'enfant chez sa mère mais revient comme chaque été. Chacun étant trop obsédé par lui-même pour regarder vraiment les autres, chaque loyauté peut recouvrir une lâcheté, chaque promesse, une vieille rancœur. Konstantin reste-t-il dans cette maison pour s'occuper de son oncle malade ou pour retarder le moment où il livrera son travail au jugement d'un public ? Agnes l'enlace-t-elle pour lui faire ses adieux ou pour se débarrasser de sa propre enfance ? Irene aime-t-elle son fils devenu adulte ou le bébé qui a fait d'elle une autre personne ? « De quoi a-t-on besoin ? » demande Konstantin à son oncle. « De courage, de raison, d'espoir, de foi. » « À quoi crois-tu ? », reprend Konstantin. « À des moments isolés et souvent inattendus. »

In the summertime, in a house by a lake near Berlin, a gathering between playwright Konstantin, his uncle Alex with whom he lives, Irene, an actress who is Alex's sister and Konstantin's mother, and Agnes, Konstantin's first love. In a matter of three afternoons, the family, the last shabby defence against solitude, falls into ruins. In this loose adaptation of Chekhov's *The Seagull*, everything is roughly the same yet slightly different – the family carpets are at the pawn shop, but might still be retrieved, Irene has a new lover

Allemagne / 2007 / Couleur / 35 mm / 97'

Version originale : allemand. Sous-titres : anglais, français. Scénario : Angela Schanelec, d'après « La Mouette » d'Anton Tchekov. Image : Reinhold Vorschneider. Montage : Bettina Böhler. Son : Johannes Grehl. Avec : Jirka Zett, Miriam Horwitz, Angela Schanelec, Fritz Schediwy, Agnes Schanelec, Katharina Linder. Production : Nachmittagsfilm (Angela Schanelec), ZDF (Hansjörg Kop). Distribution : Shellac (Thomas Ordonneau).



Allemagne, Serbie / 2019 / Couleur / HD / 105'

Version originale : allemand. Sous-titres : anglais, français. Scénario : Angela Schanelec. Image : Ivan Marković. Montage : Angela Schanelec. Son : Andreas Mücke-Niesytka. Avec : Maren Eggert, Jakob Lassalle, Frank Rogowski, Lilith Stangenberg, Alan Williams, Jirka Zett, Dane Komljen. Production : Nachmittagsfilm (Angela Schanelec), Dart film & vidéo doo. Distribution : Shellac (Thomas Ordonneau).

but only considers it a fling, Agnes doesn't have her old room at her mother's anymore but still comes back like every summer. Since they are all too self-absorbed to really look at each other, each loyalty may hide an act of cowardice, each promise, an old resentment. Is Konstantin staying at the house to look after his uncle, or to postpone the moment he will submit his work to public appraisal? Does Agnes embrace him to say goodbye or to get rid of her childhood? Does Irene love her grown-up son, or the baby who made her a new person? "What do we need?" Konstantin asks his uncle. "Courage, common sense, hope, faith." "What do you believe in?", Konstantin asks. "In isolated and often unexpected moments."

Ich war zuhause, aber (I was at Home, but)

Phillip, fils adolescent d'Astrid et grand frère de Flo, rentre chez lui, grièvement blessé à l'orteil, après s'être enfui et avoir passé une semaine dans une forêt. Astrid cherche désespérément à rendre à son propriétaire, un homme âgé qui ne peut parler qu'avec une boîte vocale électrique, un vélo défectueux qu'elle lui a acheté. Le père de Phillip et de Flo est mort deux ans avant et Astrid traverse tous ses rapports humains comme autant de crises.

Elle s'attaque aux professeurs de son fils qu'elle soupçonne de vouloir l'expulser, à un ami cinéaste dont elle rejette radicalement les choix d'acteurs, à ses enfants qui font trop de bruit et prennent trop d'initiatives. Avec le propriétaire du vélo, qui lui proposait pourtant de le réparer, elle sombre peu à peu dans ses protestations et s'isole.

Sous le haut patronage du titre d'Ozu *Je suis né, mais* et de l'âne du Bresson d'*Au hasard, Balthazar*, Angela Schanelec recroise dans ce film le refuge à double tranchant de la famille, la volonté désespérée de contrôler sa vie, la solitude aussi tenace que féroce et le théâtre, par le biais duquel des enfants déclament Shakespeare se voient couronnés. « Présenter une couronne à quelqu'un est un très bel acte, dit Schanelec. Vous le rendez très indépendant et fort. Parce que le roi n'a pas besoin qu'on lui dise ce qu'il doit faire. Alors, donner la couronne aux enfants, c'est encore plus beau. »

Phillip, Astrid's teenage son and Flo's brother, comes back home with a badly hurt toe after he run away and spent a week in a forest. Astrid is desperately trying to give a defective bicycle back to his former owner whom she bought it from, an old man who speaks through an electrolarynx. Phillip and Flo's father died two years before, and for Astrid, all these interactions are like so many crises. She confronts her son's teachers for fear they might expel him, a filmmaker friend for his supposed bad casting decisions, her children for being too noisy and proactive. Although the bike's

owner proposes to fix it, she falls into a spiral of reproach and resentment, and finally retreats into herself. Under the patronage of Ozu's *I Was Born, But...* and Bresson's donkey in *Au hasard*, Balthazar, Angela Schanelec tackles again in this film the double-edged refuge of family, the desperate will to control one's life, enduring and fierce loneliness, as well as theatre, through which a group of children performing Shakespeare find themselves crowned. "Handing a crown to someone is a beautiful act, Schanelec says. You make this person independent and strong. Because the king doesn't need to be told what to do. So, giving the crown to children is even more beautiful."

Marseille

2004
p. 158

Schöne gelbe Farbe (Lovely Yellow Color), Weit entfernt (Far Away), Prag, März 92 (Prague, March 92), Ich bin den Sommer über in Berlin geblieben (I stayed in Berlin all Summer)

Schöne gelbe Farbe, référence au *Mépris* de Godard, superpose l'histoire lue en voix off d'un colocataire devenu insupportable sur des images de l'appartement vide, puis une porte qui claque comme un coup de feu.

Weit entfernt rapporte en noir et blanc une conversation téléphonique entre deux femmes, dont l'une déclare qu'hormis les gens qu'elle aime, elle ne voudrait voir les autres qu'une seule et unique fois. *Prag, März 92* commence par une phrase programmatique – « Il n'y a pas d'autre temps que le sien propre » – et enregistre des scènes apparemment anodines dans les rues de la capitale tchèque juste après la chute de l'URSS, commentée par un texte de Bohumil Hrabal. *Ich bin den Sommer über in Berlin geblieben* s'attache à deux couples qui ont du mal à se faire confiance, et montre un éditeur exigeant de son auteur « plus de volonté de se faire comprendre ».

Déplacements automatiques et bruyants de véhicules parmi lesquels surnagent quelques êtres humains, couleurs vives se détachant

Schöne gelbe Farbe, a reference to Godard's *Le Mépris*, superimposes the story of a flatmate who has become unbearable, read in voice-over, onto images of the empty apartment, then a door that slams like a gunshot.

Weit entfernt depicts in black and white a telephone conversation between two women, one of whom states that apart from the people she loves, she only wishes to meet others once in her life. *Prag, März 92* begins with the forthright words, "there is only one's own time," and portrays seemingly trivial scenes in the streets of the Czech capital just after the fall of the URSS, with excerpts from an essay by Bohumil Hrabal. *Ich bin den Sommer über in Berlin geblieben* depicts two couples who find it hard to trust each other, and an editor who demands of his author "more willingness to make himself understood".

Automatic and noisy movements of vehicles among which a few human beings float, bright colours that stand out furtively from the grey atmospheres between day and night, strangers

furtivement d'atmosphères grises saisies entre jour et nuit, inconnus à patienter patientant, bière contre leur joue dans un café ou devant un feu rouge avec main bravache sur la hanche, personnages qui se côtoient sans parvenir à s'entendre : ces quatre courts-métrages plantent le décor des films à venir. (M.H.)

waiting patiently, with a beer against the cheek in a café or in front of a red light, hand on hip, characters who rub shoulders without managing to get along: these four short films set the scene for Schanelec's work to come. (M.H.)



Schöne gelbe Farbe (Lovely Yellow Color)

Allemagne / 1991 / Couleur / 16 mm / 5'

Version originale : allemand. Image, Montage : Angela Schanelec. Musique : Velvet Underground. Production : dffb. Distribution : Shellac (Thomas Ordonneau).



Weit entfernt (Far Away)

Allemagne / 1992 / Noir & blanc / 16 mm / 9'

Version originale : allemand. Image, Montage : Angela Schanelec. Production : dffb. Distribution : Shellac (Thomas Ordonneau).



Ich bin den Sommer über in Berlin geblieben (I Stayed in Berlin all summer)

Allemagne / 1993 / Couleur / 35 mm / 49'

Version originale : allemand. Sous-titres : anglais, français. Scénario, Image, Montage : Angela Schanelec. Son : Michael Freerix, Jan Ralske. Avec : Isabel Karajan, Tobias Lenel, Wolfgang Michael, Angela Schanelec. Production : dffb, SFB. Distribution : Shellac (Thomas Ordonneau).



Prag, März 92 (Prague, March 92)

Allemagne / 1992 / Couleur / 16 mm / 15'

Version originale : allemand. Image, Montage : Angela Schanelec. Son : Simon Ferial. Avec : Bohumil Hrabal, Angela Schanelec. Production : dffb. Distribution : Shellac (Thomas Ordonneau).



Hommage à Michel Piccoli

Tribute to Michel Piccoli

Le Mépris

[Contempt]

Jean-Luc Godard

« Quand j'y réfléchis bien, outre l'histoire psychologique d'une femme qui méprise son mari, *Le Mépris* m'apparaît comme l'histoire de naufragés du monde occidental, des rescapés du naufrage de la modernité, qui abordent un jour, à l'image des héros de Verne et de Stevenson, sur une île déserte et mystérieuse, dont le mystère est inexorablement l'absence de mystère, c'est-à-dire la vérité. Alors que l'odyssée d'Ulysse était un phénomène physique, j'ai tourné une odyssée morale : le regard de la caméra sur des personnages à la recherche d'Homère remplaçant celui des dieux sur Ulysse et ses compagnons. »

Jean-Luc Godard - Extrait d'un entretien paru dans *Les Cahiers du cinéma*, n°146, août 1963

"When I think about it, *Le Mépris* seems to me, beyond its psychological study of a woman who despises her husband, the story of castaways of the Western world, survivors of the shipwreck of modernity who, like the heroes of Verne and Stevenson, one day reach a mysterious deserted island, whose mystery is the inexorable lack of mystery, of truth that is to say. Whereas the odyssey of Ulysses was a physical phenomenon, I filmed a spiritual odyssey: the eye of the camera watching these characters in search of Homer replaces that of the gods watching over Ulysses and his companions."

Jean-Luc Godard - Excerpt from an interview in *Cahiers du Cinéma*, n°146, August 1963.

English translation taken from *Godard on Godard*, eds. Jean Narboni and Tom Milne, Secker and Warburg, 1972.

France, Italie / 1963 / Couleur / 103'

Version originale : français. Scénario : Jean-Luc Godard. Image : Raoul Coutard. Montage : Agnès Guillemot, Lila Lakshmanan. Musique : Georges Delerue. Son : William Sivel. Avec : Brigitte Bardot, Michel Piccoli. Production : Carlo Ponti, Georges de Beauregard. Distribution : Carlotta Films.



France, Italie / 1972 /
Couleur / 102'

Version originale : français.
Scénario : Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière. Image : Edmond Richard. Montage : Hélène Plemiannikov. Son : Guy Villette. Avec : Fernando Rey, Paul Frankeur, Delphine Seyrig, Bulle Ogier, Stéphane Audran, Jean-Pierre Cassel. Production : Greenwich Film Productions (Serge Silberman). Distribution : Carlotta Films

Le Charme Discret de la Bourgeoisie

[The Discreet Charm of the Bourgeoisie]

Luis Buñuel

« Pour mettre le film en scène, deux voies très différentes s'offraient : faire du réalisme ou du Marx Brothers. Le réel et le surréel, comment partager ? Finalement, ils se fondent, se confondent. »

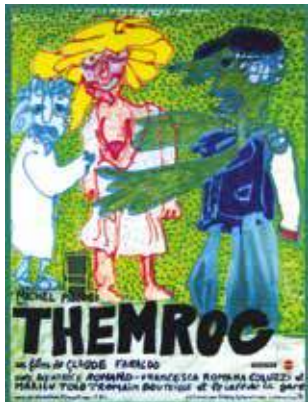
Luis Buñuel

Pour leur troisième collaboration, Luis Buñuel et Jean-Claude Carrière souhaitent faire un film fondé sur le principe de répétition. *Le Charme discret de la bourgeoisie* tourne tout entier autour d'un rituel cher à cette caste : le repas – ou, en l'occurrence, l'absence de repas puisque les protagonistes n'arriveront jamais à terminer leurs agapes. L'éternelle frustration qu'elle entraîne chez les héros est un puissant facteur comique, renforcé par un humour toujours plus absurde et grinçant. Fernando Rey, Paul Frankeur, Delphine Seyrig, Bulle Ogier, Stéphane Audran et Jean-Pierre Cassel prêtent leurs traits à ses « bourgeois magnifiques », révélant leurs failles et leurs travers.

"Two very different ways of directing the film were open to me: realism, or Marx Brothers. How can one separate the real from the surreal? In the end, they blend and merge into one other."

Luis Buñuel

For their third collaboration, Luis Buñuel and Jean-Claude Carrière chose to make a film based on the principle of repetition. *Le Charme Discret de la Bourgeoisie* revolves entirely around a ritual dear to this caste: the meal – or, in this case, the absence of a meal since the protagonists never manage to finish their feasts. The perpetual frustration this causes to the characters has a powerfully comical effect, accentuated by the increasingly absurd, dark humour. Fernando Rey, Paul Frankeur, Delphine Seyrig, Bulle Ogier, Stéphane Audran and Jean-Pierre Cassel portray these bourgeois clichés, revealing their flaws and their quirks.



Themroc

Claude Faraldo

Themroc, vieux garçon, peintre en bâtiment modèle, mène une vie monotone, jusqu'au jour où un incident absurde le pousse à la révolte. Son patron le licencie sans motivation sérieuse. Tel une bête fauve, il entre dans une rage incroyable, quitte son travail et rentre chez lui. Là, il transforme sa chambre en une sorte de tanière et entraîne les habitants du quartier à retourner à l'âge des cavernes. Passant la journée à faire l'amour, le voisinage semble en passe de faire naître un monde nouveau.

Themroc, a confirmed bachelor and painter-decorator, leads a monotonous life until one day an absurd incident pushes him to revolt. His boss fires him without good reason. Like a wild animal, he flies into an incredible rage, leaves his work and goes home. There, he turns his bedroom into a sort of den, and encourages the locals to revert to a caveman lifestyle. Spending their days making love, the neighbours seem to be on the verge of creating a new world.

France / 1973 / Version restaurée / Couleur / 105'

Version originale : français. Scénario : Jean-Marc Ripert. Montage : Noun Serra. Musique : Harald Maury. Avec : Michel Piccoli, Romain Bouteille, Miou-Miou, Patrick Dewaere. Production : Filmanthrope (Hélène Vager), Les Productions FDL (François deLannurien). Distribution : Tamasa.



Mauvais Sang

[Bad Blood/The Night is Young]

Leos Carax

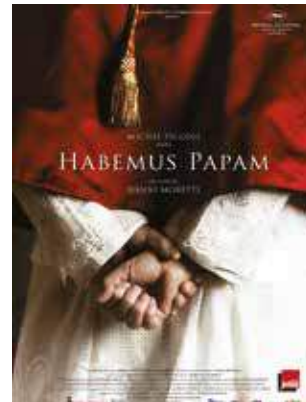
Sous l'accablante chaleur dégagée par la comète de Halley, la population parisienne est frappée par un virus tuant ceux qui font l'amour sans s'aimer.

Dès lors, deux bandes rivales vont se disputer le germe de ce virus qui devrait permettre de créer un vaccin et sauver la population...

Under the oppressive heat of Halley's comet, the city of Paris is struck by a virus which kills those who make love without loving one other. Two rival gangs set about competing for the virus germ, which could be used to develop a vaccine and save the people...

France / 1986 / Version restaurée / Couleur / 125'

Version originale : français. Scénario : Leos Carax. Image : Jean-Yves Escoffier. Montage : Nelly Quettier. Musique : Benjamin Britten. Son : Julien Cloquet. Mixage : Gérard Rousseau. Avec : Juliette Binoche, Denis Lavant, Michel Piccoli. Production : Alain Dahan, Les Films Plain Chant, Soprofilms, Les Films Ariane, FR3 Production. Distribution : Tamasa.



Habemus Papam

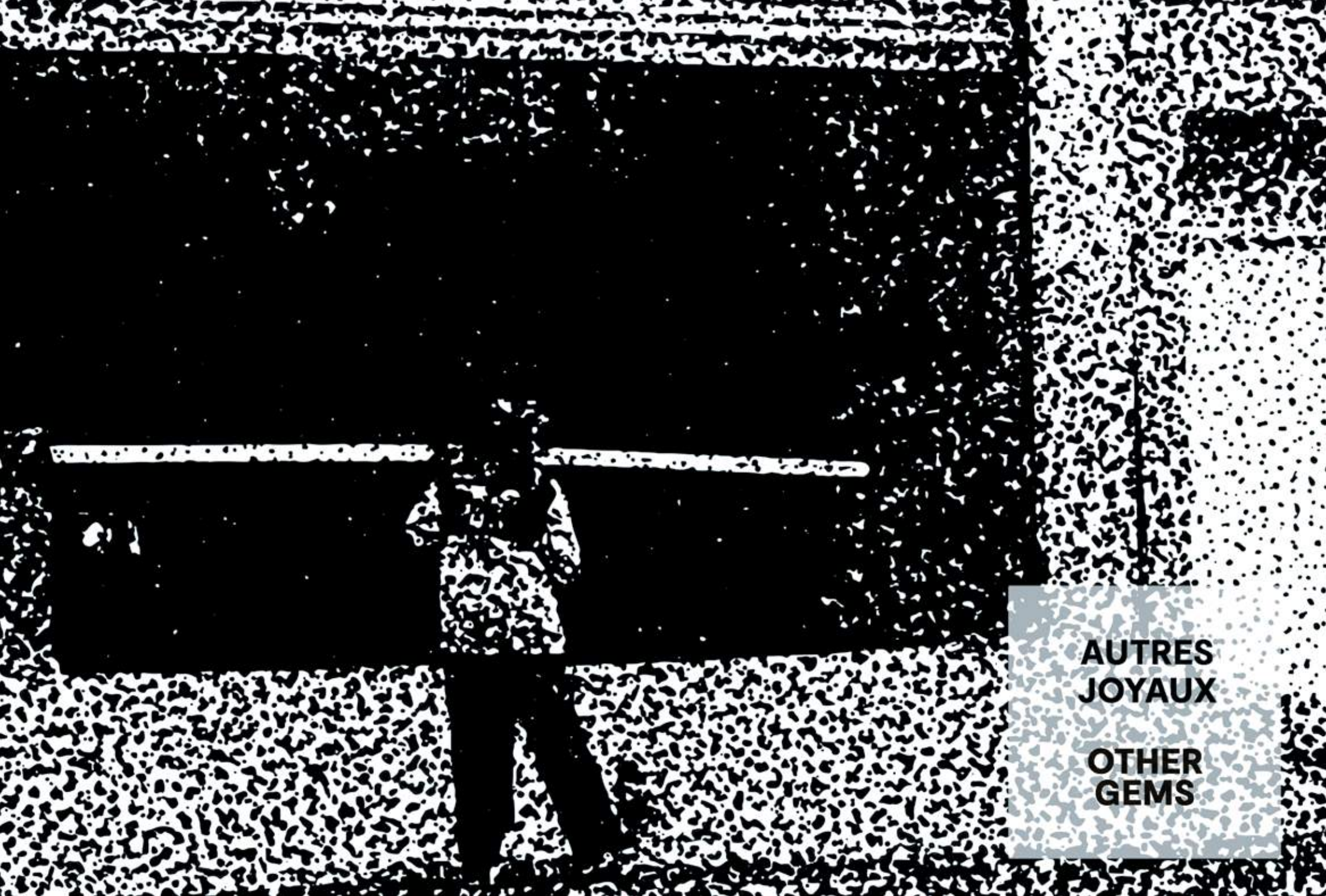
Nanni Moretti

Après la mort du Pape, le Conclave se réunit afin d'élire son successeur. Plusieurs votes sont nécessaires avant que ne s'élève la fumée blanche. Enfin, un cardinal est élu ! Mais les fidèles massés sur la place Saint-Pierre attendent en vain l'apparition au balcon du nouveau souverain pontife. Ce dernier ne semble pas prêt à supporter le poids d'une telle responsabilité. Angoisse ? Dépression ? Peur de ne pas se sentir à la hauteur ? Le monde entier est bientôt en proie à l'inquiétude tandis qu'au Vatican, on cherche des solutions pour surmonter la crise.

After the Pope's death, the Conclave meets to elect his successor. Several votes are needed before the white smoke rises. At last, a cardinal is elected! But the faithful massed in Saint-Pierre Square wait in vain for the appearance on the balcony of the new sovereign pontiff. The latter does not seem ready to bear the weight of such a responsibility. Anxiety? Depression? Fear of not feeling up to it? The whole world is soon in the grip of anxiety while the Vatican is looking for solutions to overcome the crisis.

France, Italie / 2011 / Couleur / 35 mm / 102'

Version originale : italien, anglais. Sous-titres : français. Scénario : Nanni Moretti, Francesco Piccolo, Federica Pontremoli. Image : Alessandro Pesci. Montage : Esmeralda Calabria. Son : Alessandro Zanon. Musique : Franco Piersanti. Avec : Michel Piccoli, Jerzy Stuhr, Renato Scarpa, Nanni Moretti. Production : Le Pacte (Jean Labadie), Sacher Film (Nanni Moretti), Fandango (Domenico Procacci), France 3 Cinéma. Distribution : Le Pacte



AUTRES
JOYAUX

OTHER
GEMS



Aubrun, l'absolue peinture

Frédéric Pajak



En visite chez des amis, Frédéric Pajak est saisi par un tableau accroché à leur mur. Le nom du peintre ? François Aubrun, qui s'est installé à quelques pas de là où Cézanne a peint la montagne Sainte-Victoire et a consacré sa vie à saisir le tremblement de la lumière. Des années plus tard, Pajak se voit demandé d'éditer un livre sur ce peintre, désormais décédé. *Aubrun, l'absolue peinture* est le contrepoint cinématographique de ce travail d'édition : la tentative complémentaire de cerner une œuvre picturale par des moyens autres que ceux qui lui sont propres.

À défaut de pouvoir filmer un peintre au travail, Pajak filme donc son monde : les membres de sa famille témoignent de son rapport à son travail, ne fournissant que les détails biographiques les plus sommaires, car l'essentiel est dans le quotidien. Des images d'archives montrent Aubrun lui-même évoquant son rapport à la peinture, à la topographie qu'il s'est donnée comme décor, à son rapport au monde de l'art. Des plans montrent aussi la lente élaboration d'une exposition : la sélection des œuvres, la tentative de les agencer, ou encore le soin accordé au travail de l'édition.

Mais c'est surtout un lieu que filme Pajak, et avec ce lieu, sa lumière, objet de toutes les recherches de François Aubrun. Pajak s'attarde sur des salles vides dans lesquelles se déverse le soleil, sur des paysages dont l'œil hésite à estimer la profondeur. Filmer la peinture d'Aubrun est impossible et Pajak le sait : c'est la tentative de filmer le même objet qu'elle qui constitue le vrai projet du film. (N.L.)

While visiting friends, Frédéric Pajak is captivated by a picture hanging on their wall. The painter is François Aubrun, who has moved to live a few yards from where Cézanne painted the Mont Sainte-Victoire and devoted his life to capturing the trembling light; years later, Pajak finds himself asked to edit a book about the painter, who has since died. *Aubrun, l'Absolue Peinture* is the cinematic counterpoint to the publishing, a complementary attempt to capture and define a pictorial work by different means.

Because he cannot film the painter at work, Pajak films his world – the members of his family recall his relationship with his work, providing only the most perfunctory bibliographical details, for the essential is in his everyday life. Pictures from his archives show Aubrun himself discussing his relationship with painting, with the landscape he has given himself as a backdrop, and his relationship with the art world. Shots also show the lengthy preparations for an exhibition, selecting the works and trying to arrange them, as well as the meticulous care he takes when publishing.

But above all, it is the place that Pajak films, and with this place, its light, the subject of all François Aubrun's research. Pajak lingers in the empty halls into which the sunlight pours, on the landscapes whose depth is hard to judge. Filming Aubrun's painting is impossible and Pajak knows this: it's the attempt to film the same subject as his painting that constitutes this film's true ambition. (N.L.)

France / 2019 / Couleur & Noir et blanc / Stéréo / 57'

Version originale : français. **Image** : Diane Veyrat, Laurent Fénart. **Montage** : Janine Waeber. **Musique** : Sara Oswald, Virgil Van Ginneken **Son** : Diane Veyrat. **Production** : Zadig Productions (Dominique Gibrail), Caravel Production (Caroline Velan). **Distribution** : Caravel Production (Caroline Velan). **Filmographie** : *Les Esprits*, 2018. *En souvenir du monde*, 2010. *Le Navet*, 2006.



Au milieu de la ville il y avait le désert (In The Middle of the City There Was the Desert)

Joachim Gatti, Gaël Marsaud



« Au milieu de la ville il y avait le désert », affirme la voix féminine tandis que la caméra filme, à travers la barrière d'un chantier de construction, les gravats et les amas de pierres. Le ton est donné : pour Joachim Gatti et Gaël Marsaud, le chantier de la Plaine, projet de rénovation urbaine (comprendre : gentrification) est la destruction d'un lieu de vie marseillais, la mort annoncée d'un tissu urbain. La caméra alterne entre, d'une part, prises de vue du chantier volées à travers les grilles, qui montrent le saccage à l'œuvre en même temps que les moyens mis en place pour protéger les investissements immobiliers, et, d'autre part, travellings latéraux qui cernent le pourtour de la place pour mieux souligner sa nouvelle inaccessibilité. En off, la femme lit *Le Désert*, une nouvelle d'Elio Vittorini qui décrit un groupe d'hommes réaliser que la ville qu'ils croient habiter est en fait une ville morte, déjà désertifiée malgré les signes extérieurs d'activité.

On s'étonnerait presque de ne pas retrouver en exergue de ce pamphlet cinématographique la citation de Tacite, « là où ils font un désert, ils disent qu'ils ont fait la paix ». Mais c'est que pour toute sa féroce opposition à la désertification de la Plaine, le film est aussi un document sur les résistances qui s'y opposent. Sur toutes les murailles s'inscrivent graffiti et affiches qui détaillent les luttes récentes de Marseille : Zineb Redouane, les violences policières plus largement... Le désert menace, mais ne triomphe pas. (N.L.)

"In the middle of the city, there was a desert", says a woman's voice while the camera is filming rubble and heaps of rock through the fence of a construction site. The tone is set: for Joachim Gatti and Gaël Marsaud, the building site of la Plaine, an urban renewal (aka gentrification) project, means the destruction of a lively place in Marseille, the likely death of a shared piece of urban fabric. The camera alternates shots of the building site stolen through railings, showing both the ongoing wrecking and the effort to protect property investments, with lateral tracking shots of the surroundings of the square, revealing its new inaccessibility. Off screen, a woman is reading *The Desert*, a short story by Elio Vittorini, describing how a group of men realise that the city they think they inhabit is actually a dead city, already desertified, regardless of its apparent signs of activity. It comes almost as a surprise not to find Tacitus' quote, "They make a desert and call it peace", as an epigraph to this pamphlet of a film. But it is only because, in all its strong opposition to the desertification of la Plaine, the film also documents the resistance to the project. On every wall, we can read graffiti and posters detailing the latest fights in Marseille: Zineb Redouane, police brutality in general... The desert awaits, but it is not yet victorious. (N.L.)

Première Mondiale /
World Premiere

France / 2019 / Couleur / HDV, Stéréo / 13'

Version originale : français. **Scénario, Image, Montage** : Joachim Gatti, Gaël Marsaud. **Son** : Jean-Baptiste Leroux, Alexandre Frigault. **Avec** : Stéphanie Beghin. **Production, Distribution** : Dekadrage (Stephanos Mangriotis).

Filmographie : *O Terra, Addio*, 2020 (coréalisation Gaël Marsaud, Alex Frigault, Stephanos Mangriotis). *La Patas en la tierra*, 2020 (Gaël Marsaud). *Une tempête...*, 2015, (coréalisation Joachim Gatti, Olivier Derousseau, Tristan Varlot, Jean-Baptiste Leroux, Jane David). *Manuels pour les habitants des villes*, 2003-2011, (coréalisation Joachim Gatti, Pierre-Vincent Cresceri et Thierry Braibant). *Magume (Crise)*, 2001, (coréalisation Joachim Gatti et Jean-Baptiste Leroux).



Ce n'était pas la bonne montagne, Mohammad (It wasn't the right mountain, Mohammad)

Mili Pecherer



It wasn't the right mountain, Mohammad : on ne saura jamais qui est Mohammad, ni quelle montagne était la bonne. On saura seulement ce qui se déroule sur cette mauvaise montagne : la croisée des chemins entre Mili, qui tente de vivre de manière intègre en prenant soin de son troupeau de béliers implacablement menacé par un monde âpre et indifférent, et Abraham, qui se verra ordonner par Dieu de remplacer au dernier moment le sacrifice de son fils par celui d'un bélier.

Premier volet d'un projet plus ample, *It wasn't the right mountain, Mohammad* en pose les bases : aborder l'intime en partant de la Bible, irriguer le rapport à soi et au monde en repassant par le récit de la création. Mili Pecherer recourt pour ce faire aux images de synthèse, recreation d'un monde visiblement artificiel où la caméra, libérée des contraintes physiques, peut se faire pure motricité et mobilité. Là où l'œil arpente un espace aux paramètres plastiques constamment reconfigurés, la voix invoque : Mili écrit à Mohammad, lui conte ses espoirs et ses échecs, ses frayeurs et ses douleurs, et ouvre ainsi la perspective que même la plus virevoltante des caméras ne peut que suggérer : celle d'une âme qui se construit en se dévoilant. (N.L.)

It wasn't the right mountain, Mohammad: we never get to know who Mohammad is, nor which mountain was the right one. What we do know is what happens on the wrong mountain: the crossing of paths between Mili, who tries to live an honest life by looking after her flock of rams, implacably threatened by an harsh, indifferent world, and Abraham, who is to be told by God at the last moment to sacrifice a ram instead of his own son.

The first instalment of a larger project, *It wasn't the right mountain, Mohammad* lays its foundations: to approach the intimate by starting from the Bible, to nourish the relationship to oneself and to the world by going back to the story of Creation. In order to do so, Mili Pecherer uses computer animation to recreate an obviously fake world in which the camera, freed from physical constraints, becomes pure motivity and mobility. While the eye scans a space with ever-reconfigured plastic parameters, the voice reaches out: Mili writes to Mohammad, tells him about her hopes and failures, her fears and pains, and thus opens a perspective that even the most hyperactive of cameras can only glimpse at: that of a soul that is forming itself by revealing itself. (N.L.)

France / 2019 / Couleur / Images de synthèse, Dolby Digital / 29'

Version originale : hébreu. **Sous-titres** : français, anglais. **Scénario, Image** : Mili Pecherer. **Montage** : Mili Pecherer, Jean Hubert. **Musique** : Eliav Varda. **Son** : Arno Ledoux, Médéric Corroyer. **Avec** : Mili Pecherer, Abraham, Isaac, Dieu, Les Antilopes dans le rôle du Belier. **Production** : Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains (Bertrand Scalabre). **Distribution** : Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains (Natalia Trebik).

Filmographie : *How glorious it is to be a human being*, 2018. *La vie sans pompe*, 2017. *Yeruham off season*, 2014. *2pac its olrait*, 2012.



ch...

Florence Pazzottu



La langue, les mots et les images, leur dédale sont questions cruciales pour Florence Pazzottu, écrivaine et cinéaste. On a pu voir *Trivial poème* (FID 2017) qui conjoignait geste politique et écriture poétique ainsi que *La pomme chinoise* (FID 2019) qui interrogeait comment se dessinent en chacun les récits dont on hérite. De mots il s'agit encore ici, cœur de la rencontre avec Mili Pecherer. En premier lieu, ceux qui nous désignent et nous fabriquent, et ceux que l'on façonne comme elle le raconte pour ses propres noms : être nommée, choisir son nom pour mieux s'en défaire selon les désirs ou les mouvements de la vie. Histoires de migration d'une langue à l'autre, l'hébreu, le russe, le français, avec les métamorphoses qui s'y glissent, malgré nous, malgré eux. Avec Marseille pour toile de fond, s'y dessine une politique du verbe, de la parole et des géographies. Une vie aussi, et ce que cela engage : *How glorious it is to be a human being* pour reprendre le beau titre du film de Mili Pecherer (FID2019). Les mots, mais également le silence ou l'éblouissement d'avant les mots. Sans oublier le regard. Est-il possible de « chuchoter avec les yeux », se demande Mili Pecherer ? Tout est là, offert dans une transparente opacité, à l'instar de l'apologue final, et de la dernière vignette. Question de magie, accordée sur le ton libre d'une conversation *mezzo voce*, dans ce film où Florence Pazzottu prend le délicat parti de s'effacer, nous rendant tout à la grâce de cette rencontre, à nous du coup adressée. (N.F)

Language, words, images, and their complex mazes are crucial questions for writer and filmmaker Florence Pazzottu. Audiences may have seen *Trivial Poème* (FID 2017), which combined a political stance with poetic writing, or *La Pomme Chinoise* (FID 2019), which looked at how the tales we inherit take shape. This film also involves words, which are at the heart of the encounter with Mili Pecherer. Firstly, the words that designate and form us, and those that we mould, as she explains her own names: being named, choosing one's own name, all the better to get rid of it later depending on life's upheavals and desires. Stories of migration from one language to another – Hebrew, Russian, French – with the shifts in meaning that slip in, despite us, despite them. With Marseille as a backdrop, an approach to verbs, speech and geographies takes shape. And a life takes shape too, with all that it entails: *How glorious it is to be a human being*, to borrow the beautiful title of the film by Mili Pecherer (FID2019). Words, then, but also silence or that special moment just before words. And not forgetting gaze... is it possible to “whisper with your eyes”, wonders Mili Pecherer? It's all here, offered in a transparent mistiness much like the final fable and the last vignette. A question of magic, in tune with the informal tone of a conversation *mezzo voce* in this film from which Florence Pazzottu tactfully steps aside, leaving us all the grace of this encounter, that's now suddenly addressed to us. (N.F)

Première Mondiale /
World Premiere

France / 2020 / Couleur / HD, Stéréo / 19'

Version originale : français. Sous-titres : anglais. Image, Montage, Son : Florence Pazzottu. Mixage : Florent Fournier-Sicre. Production, Distribution : Alt(r)a Voce.

Filmographie : *La pomme chinoise*, 2019. *Trivial poème*, 2017. *Le triangle mérite son sommet*, 2015. *La Place du sujet*, 2012.



Communicating Vessels

Annie MacDonell, Maïder Fortuné



Reliez plusieurs récipients par le bas, versez du liquide dans l'un d'entre eux, il circulera entre tous jusqu'à s'établir dans chacun au même niveau. Tel est le principe des vases communicants. Pour Maïder Fortuné et Annie MacDonell, c'est une image de la vie vue comme le courant de pensées, d'émotions et d'influences, bonnes ou mauvaises, qui circule entre les êtres, passe de l'un à l'autre, les forme, les déforme, les relie en un devenir commun. C'est aussi la forme, l'allure d'un film qui invente des circuits de sens totalement inédits entre les divers éléments qui le composent. Fiction sans modèle et éloge du sans-modèle, *Communicating Vessels* commence par le visage dissocié, dédoublé d'une femme, enseignante en école d'art, qui raconte sa relation bouleversante avec E., une étudiante différente des autres. Très vite, le récit se poursuit, off, sur les plans miroitants d'une succession d'ateliers pédagogiques dont les gestes sont repris de trois performances célèbres des années 60/70. Fortuné et MacDonell, elles-mêmes artistes et enseignantes, tantôt guident les gestes, tantôt se font sujet de la performance. Pas de figure érigée, pas de discours proclamé : au contraire, cet éloge de la transmission, de la reprise et de l'abandon, est l'affirmation par l'exemple d'une position féministe quant à l'enseignement et la pratique de l'art. Soit la relation enseignant/élève comme un très sérieux jeu de miroir, entre bande de Möbius et palais des glaces, dont l'intime vérité est l'élan troublant, car démasquant, qu'il suscite de part et d'autre. (C.N.)

Connect several vessels at the bottom, pour liquid into one of them and the liquid will flow between all of them until it reaches the same level in each. This is the principle of communicating vessels. For Maïder Fortuné and Annie MacDonell, it's an image of life seen as the current of thoughts, emotions and influences, good or bad, that flows between people, passing from one to the other, forming them and deforming them, connecting them in a shared future. It's also the form and the allure of a film that invents circuits that totally ignore the "one way" signs between the various elements of which it is composed. A fiction without a model and eulogy to the model-less, *Communicating Vessels* opens with the dissociated face split into two of an art teacher who describes her overwhelming relationship with E. a student unlike the others. The narrative then continues off-camera, with shimmering shots of a succession of training workshops whose gestures are taken from three famous performances from the 1960s and 70s. Fortuné and MacDonnell, both artists and teachers themselves, either guide the actions or are subject to the performance. No role models are set up, no speeches are given – on the contrary, this eulogy to transmission, to remaking and abandoning, is the illustration by example of a feminist stance for teaching and practising art. In other words, the teacher-pupil relationship as a very serious game of mirrors, somewhere between a Möbius strip and an ice palace, whose intimate truth is the momentum – troubling for what it unmasks – that it causes on both sides. (C.N.)

Canada / 2019 / Couleur / 4K, Stéréo / 35'

Version originale : anglais. **Sous-titres** : français. **Image** : Iris Ng, Claire Harvey. **Montage** : Annie MacDonell, Maïder Fortuné. **Son** : Julia Wittman, Polina Teif. **Avec** : Fiona Reid, Madelyne Beckles, Deragh Campbell. **Production** : Annie MacDonell, Maïder Fortuné. **Distribution** : Annie MacDonell, Maïder Fortuné. **Filmographie** : Maïder Fortuné : *L'inconnu de Collegno*, 2019. *Jacare Film*, 2016. *The yellow blind*, 2015. *LEJ#1*, 2013. *Carrousel*, 2010. *Curtain!*, 2008. *Licorne*, 2007. *Totem*, 2001. Annie MacDonell : *Book of Hours*, 2019. *The Fortune Teller*, 2015. *Cinema and Visual Pleasure*, 2001.



D.O.A. : a Rite of Passage

Lech Kowalksi



Avant tout une archive de la première et dernière tournée aux États-Unis des Sex Pistols, en 1978, c'est aussi une étude de la désintégration et de l'autodestruction : en effet, le point culminant (autre que musical) de cette tournée est une interview véritablement déchirante avec Sid Vicious et sa petite amie Nancy Spungen peu de temps avant leur mort. Nous pouvons aussi observer Johnny Rotten se disputant avec les autres Pistols dans les coulisses, ainsi qu'avec des spectateurs déroutés et bagarreurs lorsqu'il est sur scène. Parmi les documents sur le punk britannique à son plus puissant et son plus dénué, *D.O.A.* est sans égal.

John A. Platt. Lincoln Center NYC CineRock film festival

« Pour moi, le punk symbolisait la dernière vision idéaliste du monde, confie Lech. Une vision romantique et belle d'un monde en guerre. Oui, c'était une guerre, chargée d'énergie, qui dénonçait le système capitaliste vers lequel on se dirigeait. La tournée des Sex Pistols elle-même avait été planifiée par Malcom McLaren comme une véritable invasion, qui prenait d'assaut le ventre mou de l'Amérique profonde. New York avait été soigneusement évité. Too big ! En fait, la tournée avait été prévue au départ pour les New York Dolls. Le groupe commençait à battre de l'aile, et McLaren voulait ressouder tout ça. Mais Johnny Thunders et Jerry Nolan étaient défoncés du soir au matin. Un jour, ils ont tout plaqué et sont rentrés à New York... Alors McLaren est retourné en Angleterre. C'est comme ça qu'il a eu l'idée de refourguer la tournée aux Sex Pistols. »

Lech Kowalski

Primarily a record of The Sex Pistols' first and last tour of America, in 1978, also a study of disintegration and self-destruction: indeed, the nonmusical highlight is a truly harrowing interview with Sid Vicious and his girlfriend Nancy Spungen shortly before their deaths. We also witness Johnny Rotten feuding with the other Pistols off-stage and with the nonplussed and belligerent audiences while on stage. As a document of British Punk at its most naked and powerful, *D.O.A.* is without equal.

John A. Platt. Lincoln Center NYC CineRock film festival

"For me, punk symbolised the last idealist vision of the world", Lech tells us. "A romantic and beautiful vision of a world at war. Yes, it was a war, charged with energy, denouncing the capitalist system we were heading for. Malcolm McLaren had planned the Sex Pistols' tour itself like an invasion to take the soft belly of redneck America by storm. New York had been carefully avoided – too big! In fact, the tour had originally been planned for the New York Dolls. The band was starting to hit the skids and McLaren wanted to get them back on track. But Johnny Thunders and Jerry Nolan were high from morning to night. One day, they just quit and went back to New York... So McLaren went back to England. That's how he had the idea of palming the tour off on the Sex Pistols."

Lech Kowalski

États-Unis / 1981 / Couleur / 16 mm remasterisé 35 mm / 90'

Version originale : anglais. **Image** : Lech Kowalski, Rufus Standefer, Ron Zimmermann, Joe Sutherland, Jared Fitzgerald, Raifi Ferrucci, Peter Chapman. **Montage** : Val Kuklowsky, Lech Kowalski. **Son** : Ron Yoshida, Doug Jackson, David King, Marshall Grupp, Athan Gigiakos. **Musique** : Sex Pistols, X-Ray Spex, Generation X, Iggy Pop, The Dead Boys, clash, Augustus Pablo, Terry and the Idiots, Sham 69, The Rich Kids. **Production** : Extinct Films. **Distribution** : Revolt Cinema (Odile Allard). **Filmographie** : *On va tout péter*, 2019. *I Pay For Your Story*, 2017. *Holy Field Holy War*, 2013. *Drill Baby Drill*, 2013. *The End of The World Begins with One Lue*, 2010. *FUCK*, 2009. *Police Force Ouvrière*, 2009. *Camera War*, 2008. *Winners and Losers*, 2005. *East of Paradise*, 2005. *Charlie Chaplin in Kabul*, 2003. *Camera Gun*, 2003. *Hey is Dee Dee Home*, 2003. *On Hitler's Highway*, 2002. *Born to Lose (the Last Rock and Roll Movie)*, 2001. *The Boot Factory*, 2000. *Rock Soup*, 1991. *Chico and the People*, 1991. *Gringo*, 1984. *Break Dance Test*, 1984. *D.O.A. : a Rite of Passage*, 1981. *Walter and Curtie*, 1978. *Sex Stars*, 1977.



Ficción Privada Private Fiction

Andrés di Tella



Ficción Privada : le réalisateur s'interroge sur qui furent ses parents, une Indienne mariée à un Argentin, qui tous deux fuirent les contraintes de leur pays respectifs. Privée, certes, mais fiction ? Peut-être s'agit-il pour Andrés di Tella d'annoncer dès l'ouverture que toute vérité finale est impossible, que toute recherche sera forcément partielle et partielle, incomplète, reposant autant sur ses propres souvenirs et sa propre vision de ses parents que sur la réalité telle qu'ils la vécurent. Que ce sera donc, *in fine*, au travail de l'imagination, sous ses formes différentes, de suppléer aux béances du passé. Ces écueils, di Tella les affronte, en faisant acte de filiation et en se posant comme simple chaînon de transmission entre ses parents, disparus à plusieurs années d'écart, d'un côté, et sa fille, de l'autre, à qui il montre des vieilles photos dans la séquence d'ouverture. Le réalisateur multiplie les approches : les vieilles photos, mais aussi les images d'un film qu'il tourna sur son père suite à la mort de sa mère ; ou encore, ouvrage de fiction, la lecture de leurs lettres par deux jeunes comédiens, amoureux dans la vie et ayant l'âge qu'avaient ses parents au moment de leur rédaction. Les acteurs se lisent les textes, mais en débattent également, en risquant l'interprétation : que laisse deviner une correspondance à ceux qui n'en connurent pas les circonstances ? (N.L.)

Ficción Privada: the filmmaker wonders about who his parents were, an Indian woman married to an Argentinian man, both running away from the difficulties of their respective countries. The subject is private, to be sure, but is it fiction? Maybe the title is a way for Andrés di Tella to announce right from the start that there is no such thing as final truth, and that any research is bound to be incomplete and biased, based as much on his own memories and on his own vision of his parents as on the truth they experienced. And that ultimately, it will be up to his imagination, in its various forms, to fill in the blanks of the past.

Di Tella avoids the pitfalls by embracing the filiation, and acting as a simple link in the transmission chain between his parents, who died a few years apart, and his daughter, to whom he shows old photos in the opening sequence. The director uses various approaches: old pictures, footage from a film he made about his father after his mother's passing, fiction stories, or having his parents' letters read by two young actors, who are a couple in real life and about the same age as his parents when they wrote the letters. The actors read the texts, but also discuss them and venture an interpretation: what can you guess from a correspondence when you don't know the circumstances? (N.L.)

Le FIDMarseille renouvelle sa collaboration avec Les Rencontres du cinéma Sud-Américain de Marseille.

FIDMarseille is continuing its collaboration with Les Rencontres du cinéma Sud-Américain de Marseille.

Première Française /
French Premiere

Argentine / 2019 / Couleur / Mixed Media / Stéréo / 78'

Version originale : espagnol, anglais. **Sous-titres** : anglais. **Scénario** : Andrés di Tella. **Image** : Juan Renau. **Montage** : Valeria Racioppi. **Musique** : Sami Buccella **Son** : Guido Berenblum. **Avec** : Edgardo Cozarinsky, Denise Groesman, Julian Larquier Tellarini. **Production** : Gema Films (Gema Juarez Allen & Alejandra Grinschpun). **Distribution** : Ramonda Ink (Pascale Ramonda).

Filmographie : 327 Cuadernos, 2015. Máquina de sueños 2013. El ojo en el cielo 2013. ¡Volveremos a las montañas!, 2012. Hachazos, 2011. El país del diablo, 2008. Fotografías, 2007. La televisión y yo, 2002. Prohibido, 1997. Macedonio Fernández, 1995. Montoneros, una historia, 1995.



Jean-François Stévenin - Simple Messieurs (Jean-François Stévenin - Simple Men)

Laurent Achard



Auteur de trois long métrages cultes, Jean-François Stévenin sait se faire désirer : Laurent Achard ouvre le portrait qui lui est dédié au sein de la mythique série *Cinéastes de notre temps* par une attente. Derrière la caméra, dans le miroir à la Manet qui occupe le mur du café où est attendu l'acteur-réalisateur, sont visibles tous les fans venus l'écouter ce jour-là. Quand enfin arrive le héros, presque un Johnny Halliday, l'entrée dans le cadre est aussi celle de l'acteur qu'il fut, chez lui-même comme chez Truffaut, Rivette, Godard, Mazuy et tant d'autres.

Achard ne s'intéresse pas tant à Stévenin à l'ouvrage, il préfère aux questions sur les films réalisés, l'évocation d'un projet inabouti, avec la veuve de Louis-Ferdinand Céline. C'est sur l'amitié qui a lié Stévenin à cette dame que porte l'essentiel de la conversation : fresque de l'amitié improbable et totale, certes pas sans rapport avec la matière de ses autres réalisations. Mais aussi manière pour Achard d'éviter de substituer un discours aux films existants, et de faire au contraire exister le film inconnu par le discours. Car *Jean-François Stévenin - Simple Messieurs* devient par là aussi un document sur un réalisateur qui s'exprime et se met en scène, qui fait exister par le geste et la parole ce qui n'a pu être concrétisé en images. (N.L.)

Jean-François Stévenin, the author of three cult feature films, certainly knows how to make an entrance: Laurent Achard opens this portrait devoted to him as part of the mythical series *Cinéastes de Notre Temps* with an expectant wait. Behind the camera, in the Manet mirror on the wall of the café where the actor-director is due to arrive, we can see all the fans who have come to listen to him today. When the hero eventually turns up, almost like Johnny Halliday, his entrance into the frame is also that of the actor he was, in his own films and those of Truffaut, Rivette, Godard, Mazuy and many others.

Achard does not focus on Stévenin at work; rather than asking questions about the films he's made, he chooses to bring up an unfinished project with the widow of Louis-Ferdinand Céline. Most of the conversation involves the friendship between Stévenin and this woman – a fresco of an unlikely but committed friendship that's undoubtedly linked to the substance of his other films. But it's also a way for Achard to avoid yet another discourse on the existing films, and, on the contrary, make this unknown film exist through discourse. *Jean-François Stévenin - Simple Messieurs* also becomes a document about a filmmaker who expresses and directs himself, bringing to life through words and gestures what could not be made a reality in images. (N.L.)

Première Mondiale /
World Premiere

France / 2020 / Couleur / HD / 59'

Version originale : français. Scénario : Laurent Achard. Image : David Grinberg. Son : Philippe Grivel. Montage : Thomas Glaser. Avec : Jean-François Stévenin. Production et distribution : La Traverse (Gaël Teicher).

Filmographie : *Brisseau* – 251 rue Marcadet, 2018. *Un, parfois deux...*, 2016. *Le tableau*, 2012. *Dernière séance*, 2011. *Le dernier des fous*, 2006. *La peur, petit chasseur*, 2004. *Plus qu'hier, moins que demain*, 1998. *Une odeur de géranium*, 1997. *Dimanche ou les fantômes*, 1994. *Qu'en savent les morts*, 1992.



L'homme, ce vieil animal malade (Man, that sick old Animal)

Simone Fluhr



En titre, cette célèbre citation de Nietzsche semble correspondre à Jean-Luc Nancy, célèbre pour sa pensée et notamment pour un texte saisissant où il décrit son expérience de la greffe. Nul misérabilisme ici, ni de la maladie ni de l'âge, un portrait, plutôt, du philosophe en action sous diverses facettes. L'entrée est d'abord biographique : des archives familiales permettent de revenir sur les premières années du philosophe, propices à l'évocation des souvenirs d'enfance et des premiers tabous brisés en secret.

Une fois la source évoquée, c'est le limon en aval : le travail du philosophe, sous toutes ses formes, au quotidien. Simone Fluhr ne nous livre pas un recueil d'interprétation de concepts, mais le portrait d'un penseur dans ses activités quotidiennes. Voilà ici Nancy qui donne une conférence devant des enfants, réagit là à un extrait de film, ou encore répète son rôle dans une pièce de théâtre dont on ne saura rien. Dans une séquence centrale, il reçoit une universitaire avec laquelle il évoque une œuvre portant sur le monde concentrationnaire. Ces situations n'ont pas vocation à dire un impossible dernier mot sur Jean-Luc Nancy, ni à offrir une vision systématique d'une pensée enfin limpide. Il s'agit bien plutôt, en frottant le penseur à la diversité des situations du réel, de dresser un portrait en temps réel de la capacité de la pensée à réagir au monde. Et à s'en emparer. (N.L.)

The title, quoting Nietzsche describing Man as a sick animal, seems to fit Jean-Luc Nancy, famous for his thinking and especially his striking account of his experience of a heart transplant. But there is no miserabilism here, no sickness or age – instead we have a portrait of the philosopher in action in various different aspects. The first course is biographical, with family archives that take us back to the philosopher's early years, setting the stage for childhood memories as he secretly breaks his first taboos.

Once the source of the river of his life has been evoked, we then see the silt downstream in the philosopher's work in all its forms in his daily life. Simone Fluhr does not give us an anthology of the interpretation of concepts, offering us instead the portrait of a thinker in his everyday activities. We have Nancy giving a conference to children, reacting to an excerpt from a film, or rehearsing his role in a play about which we learn nothing. In a key sequence, he receives an academic with whom he discusses a book about the world of concentration camps. These situations do not have the futile aim of having the last word about Jean-Luc Nancy, nor do they offer a systematic vision of a thought that is, at last, crystal clear. Instead, by showing the philosopher in the diversity of real situations, the film paints a portrait in real time of thought's capacity to react to the world. And seize hold of it. (N.L.)

**Première Mondiale /
World Premiere**

France / 2020 / Couleur et Noir & blanc / HDCAM, Stéréo / 83'

Version originale : français. **Scénario, Image, Montage :** Simone Fluhr. **Son :** Daniel Coche. **Avec :** Jean-Luc Nancy. **Production, Distribution :** Dora Films (Daniel Coche).

Filmographie : *Rivages*, 2016. *La petite étincelle*, 2014. *Les éclaireurs*, 2011. *A cœur ouvert*, 2008.



L'île aux oiseaux (Bird Island)

Sergio da Costa, Maya Kosa



L'île aux oiseaux ? Un petit centre vétérinaire spécialisé en ornithologie. Antonin y est affecté par les services sociaux pour effectuer sa réinsertion après une maladie qui l'a isolé et laissé sans compétence ni motivation. Il y prendra la relève de Paul, qui part bientôt pour la retraite après des années d'élevage de souris destinées à nourrir les oiseaux prédateurs du centre. Sandrine et Émilie, elles, sont vétérinaires et s'occupent des oiseaux, notamment d'une chouette traumatisée qui doit réapprendre à vivre. Tout comme dans un western, Antonin est le nouvel arrivant qui sert de guide au spectateur, celui par qui notre regard découvre cet archipel un peu particulier. Le binôme de réalisateurs filme patiemment le travail et son assimilation, la transmission d'un rôle modeste et son acceptation. Les caméras se font parfois thermiques ou infrarouges pour capturer ce qui du monde animal échappe à l'œil humain, fournissant, au passage, une représentation de la mort des plus saisissantes. Car la mort, celle qu'Antonin doit apprendre à infliger aux souris qu'il élève comme celle des oiseaux retrouvés avec du plastique dans l'estomac, est intégrée au rythme quotidien : son acceptation fait partie des étapes du retour au bonheur. Sous le couvert de la simplicité des cadrages et de la fluidité des rythmes, une multiplication d'ouvertures se fait ici sur le monde, sur la transmission et la guérison, sur la destruction et la régénération. Une île-école, en somme. (N.L.)

Birds' Island? A small veterinary centre specialized in ornithology. Social services have assigned Antonin this job with the aim of re-inserting him into the workforce after illness and isolation, leaving him both unskilled and lacking motivation. He'll be taking over for Paul, who will soon be leaving for retirement after years of raising mice to feed to the centre's predatory birds. Sandrine and Emily are both veterinarians; they take care of birds, in particular one traumatized owl who has to learn how to live again.

Just as in a Western, Antonin is new in town, acting as a guide to the spectator through whom our gaze discovers this peculiar archipelago. The binomial of directors patiently films the work and its assimilation, the passing on of a modest role and its acceptance. They sometimes use thermal or infrared cameras to capture what escapes human eyes from the animal world while also providing, along the way, one of the most striking representations of death.

Death: Antonin must learn to inflict it to the mice he raises as well as to those birds found with plastic in their stomach: death is indeed integrated to the rhythm of everyday life; its acceptance is one of those steps leading to the return to happiness. Under the guise of simplicity, framing and rhythm flow, a multiplicity of openings is possible here: onto the world, onto transmission and healing, onto destruction and regeneration. In short: a school-island. (N.L.)

Suisse / 2019 / Couleur / HD, Dolby Digital / 60'

Version originale : français. **Sous-titres :** anglais. **Scénario :** Sergio da Costa, Maya Kosa. **Image :** Sergio da Costa. **Montage :** Sergio da Costa, Maya Kosa, Gabriel Gonzalez. **Son :** Xavier Lavorel. **Avec :** Antonin Ivanidze, Paul Sauter, Emilie Bréthaut. **Production :** Close Up Films (Joëlle Bertossa & Flavia Zanon). **Distribution :** Close Up Films (Flavia Zanon).

Filmographie : *Antao, o invisível*, 2017. *Rio Corgo*, 2015. *Aux bains de la reine*, 2012.



Liminal

Philippe Grandrieux,
Lav Diaz,
Manuela de Laborde,
Óscar Enríquez



Liminal est une commande passée par le FICUNAM auprès de quatre réalisateurs. L'objectif était de jouer des affinités poétiques entre cinéma et musique. Ces réalisateurs, de générations et d'esthétiques différentes, explorent cette relation à travers quatre récits distincts de par leurs contextes et de par leurs imaginaires. Au sein du cinéma d'auteur mondial, Philippe Grandrieux et Lav Diaz partagent une affinité pour la radicalité de la forme cinématographique, et tous deux font preuve d'une inventivité dans la relation pratique de leur narration à la musique. Avec *La lumière la lumière*, le cinéaste et artiste français évoque la relation obsessionnelle qu'entretiennent deux femmes dont l'existence est retenue à une voix lugubre et au fameux *Saturn Drive Duplex* d'Alan Vega et Marc Hurtado. Dans *The World is Cold*, le cinéaste philippin décrit la vie d'un jeune homme et de ses rêves musicaux entremêlés à des images d'un futur empêché, erratique, fantasmagorique. Usant d'une esthétique très différente, Manuela de Laborde et Óscar Enríquez, deux jeunes réalisateurs d'origine mexicaine, abordent très différemment le phénomène musical. Au moyen d'un tissu sonore chaotique, Manuela de Laborde nous embarque vers trois paysages radicalement distincts dans son *Azúcar y saliva y vapor*. Elle y fabrique une texture musicale subtile et sensuelle sur fond d'un leitmotiv. Óscar Enríquez, dans *Lady Lazaro*, se sert du chant lyrique comme protagoniste, moyen surnaturel de guérison spirituelle pour les âmes brisées. (Juan Ayala)

A FICUNAM commission for four directors, *Liminal* seeks to play with poetic affinities between film and music. Moving across aesthetic and generational differences, the film-makers explore this relationship through four distinct stories as to context and imaginary. Within the category of world cinéma d'auteur, Philippe Grandrieux and Lav Diaz have much in common in terms of their affinities with radical cinematographic form: both are extremely inventive in their practical relationship between music and narration. With *La lumière la lumière* (*Lights, lights...*), the French artist and director evokes the obsessive relationship between two women whose existence is kept by a lugubrious voice and by Alan Vega's and Marc Hurtado's famous *Saturn Drive Duplex*. In *The World is Cold*, the Filipino director describes a young man's life and his musical dreams intertwined with images of an erratic, phantasmagoric future full of obstacles. Relying on an entirely different aesthetics, Manuela de Laborde and Óscar Enríquez, two young directors of Mexican descent, approach musical phenomena quite differently. Through chaotic sound textures, Manuela de Laborde takes us towards three radically distinct landscapes in her *Azúcar y saliva y vapor*/*Sugar, saliva and steam* where subtle and sensual musical textures interweave with a leitmotiv in the background. In *Lady Lazaro*, Óscar Enríquez employs opera singing both as a protagonist and as a supernatural means of spiritual healing for broken souls. (Juan Ayala)

Première Internationale / International Premiere

Mexique, France, Philippines / 2020 / Couleur et Noir & blanc / Stéréo / 65'

Version originale : français, tagalog, espagnol. **Sous-titres** : anglais. **Image** : Philippe Grandrieux, Andrés Arochi, Lav Diaz, Sebastian González Rivas. **Montage** : Philippe Grandrieux, Oscar Enríquez. **Musique** : Sol Oosel, Alejandro Castaños, Lav Diaz, Marc Hurtado, Alan Vega. **Son** : Sol Oosel. **Avec** : Camille Grandrieux, Lola Norda, Sid Miles García, Allen Alzula, Carmina Escobar, Luciana Villegas. **Production, Distribution** : (Coordinación de difusión cultural - UNAM).



Matata

Petna Ndaliko Katondolo



Une femme prend la pose. Un homme la vise, et la prend en photo. Très vite, le shooting dégénère : chaque clic de l'appareil semble un pan ! de fusil-mitrailleur. Personne ne parle ; le montage se dérègle, et avec lui les images, les espaces, les temporalités. La femme s'évade : dans un bâtiment abandonné, un homme, aussi mutique qu'elle, se dérobe à ses regards. C'est lui que le film suit maintenant : il explore un musée, où est exposée l'histoire de l'Afrique, de ses souffrances et des ingérences extérieures.

Matata dresse un inventaire de l'Afrique et de l'héritage de ses représentations. La parole y est confisquée, et l'homme et la femme y errent sans pouvoir jamais vocaliser la violence dont ils sont témoins ou victimes. La photographie, et avec elle le cinéma, sont dès la séquence d'ouverture autant une technique de prédation qu'un instrument de beauté : documents ethnographiques filmés par le colonisateur, ou encore images historiques d'acteurs de la décolonisation désormais morts et neutralisés en musées...

Face à cette histoire d'exploitation, ce sont les corps qui résistent. Là où la parole est absente, la musique s'impose, et la chorégraphie envahit les espaces de vie : une bande de jeunes hommes improvise une danse dans une jeep arrêtée à un feu rouge, une exploration de ruines devient un chassé-croisé entre des corps qui se cherchent, et même une ancienne cérémonie dansée redevient un lien avec une histoire occultée. Ou comment, face à un regard réifiant, se dessine la possibilité de redevenir sujet. (N.L.)

A woman poses. A man with a camera zeros in on her and takes a picture. But very soon, the shoot degenerates. Each click of the camera sounds like a machine gun. No-one speaks; the editing is disrupted, and with it, the images, the spaces and the timing. The woman escapes. In an abandoned building, a man, as mute as she is, shrinks from her gaze. It is he that the film now follows: he explores a museum exhibiting the history of Africa, its suffering and its external interferences.

Matata draws up an inventory of Africa and the legacy of its representations. Speech is confiscated, and the man and woman wander without ever being able to vocalise the violence that they were witness to or victim of. Right from the outset, photography, and with it, cinema, are as much a predatory technique as an instrument of beauty: ethnographic documents filmed by the coloniser, or historical images of those who played a part in decolonisation, now dead and neutralised in museums...

Faced with this history of exploitation, bodies resist. When speech is absent, music takes the floor, and choreography invades the living spaces – a group of young men improvises a dance in a jeep that's stopped at the traffic lights, an exploration of ruins becomes an intricate ballet between people looking for each other, and even an ancient ceremonial dance is reconnected with concealed history. Or how, with a reifying gaze, the possibility of becoming the subject is apparent once again. (N.L.)

Première Française /
French Premiere

République démocratique du Congo, États-Unis / 2019 / Couleur et Noir & blanc,
Stéréo / 37'

Version originale : Sans dialogue. **Scénario** : Petna Ndaliko Katondolo, Chérie Rivers Ndaliko. **Image, Montage** : Petna Ndaliko Katondolo. **Musique** : Lee Lee Weisert, Jaja Bashengezi. **Son** : Lee Weisert. **Avec** : Kadima Mukadi, Mustache Muhanya, Dorine Mokha, Bienco Hangi. **Production** : Alkebu Film Productions (Chérie Rivers Ndaliko), London South Bank University (Dr. Katie Donington). **Distribution** : Arsenal (Angelika Ramlow).

Filmographie : *KAPITA*, 2020. *And We Became God*, 2020. *The Dead Are Not Dead*, 2016. *Mabele na Biso*, 2013. *Jazz Mama*, 2010. *Goma Capitale du Cinéma*, 2005. *Lamokowang*, 2004. *Théâtre Brûlé*, 2004.



MS Slavic 7

Sofia Bohdanowicz



Une jeune femme arrive dans une chambre d'hôtel froide et impersonnelle, et défait sa valise. Elle en sort des habits qu'elle range dans les armoires, mais aussi quelques livres, qui ne sont pas aperçus tout de suite, mais qui formeront la raison de sa visite : la jeune Sofia se rend à la bibliothèque d'Harvard pour consulter une série de lettres que son arrière-grand-mère, la poétesse polonaise Zofia Bohdanowiczowa, a échangées avec le poète Józef Wittlinn. *MS Slavic 7*, le titre provient du code de référence de la série de lettres, retrace le processus d'exploration d'une ascendance littéraire. Sofia Bohdanowicz, incarnée à l'écran par l'actrice et coréalisatrice Deragh Campbell, s'attarde, dans des compositions frontales faisant large place à la symétrie, sur tout ce qui peut mener ou faire obstacle à l'apparition du sens, à la construction d'une image d'une ancêtre connue par les traces littéraires et épistolaires qu'elle a laissées. La matérialité des lettres, objets à manipuler et enjeux de querelles d'héritage, importe autant à la réalisatrice que leur contenu. Sofia, sous les traits de Deragh, passe ainsi autant de temps à les manipuler avec attention qu'à aborder en un champ sans contre-champ une analyse textuelle minutieuse. Son interlocuteur est peut-être le traducteur de ces lettres, ou peut-être une tierce personne qui restera inconnue, peu importe au final son identité : le vrai sujet de Bohdanowicz est le patient travail de mise en lumière, matérielle autant qu'intellectuelle, d'une histoire dont elle se trouve la dépositaire, et ce que cette excavation fait résonner au présent. (N.L.)

A young woman walks into a cold, anonymous hotel room and starts unpacking. She takes out some clothes and puts them in the closets, together with a few books, that we only see from afar at first, but which are the real reason of her visit. Young Sofia is going to Harvard Library to read the correspondence between her great-grand-mother, Polish poet Zofia Bohdanowiczowa, and poet Józef Wittlinn. The title *MS Slavic 7* is actually the reference code of the bunch of letters. The film traces the exploration of a literary lineage. Sofia Bohdanowicz is played on screen by actress and co-director Deragh Campbell. In frontal compositions based on symmetry, she lingers on every element that may lead to or hinder the emergence of meaning, the construction of the image of her ancestor, known only through the literary and epistolary traces she has left behind. The materiality of letters, at once items to be handled and the focus of inheritance quarrels, matters as much to the director as their content. Thereby Sofia, portrayed by Deragh, spends as much time handling them with care, as she does building a meticulous text analysis, in shots without reverse shots. The person she is speaking to might be the translator of the letters, or maybe someone else who will remain unknown, it doesn't matter; Bohdanowicz's real subject is the patient process of shining a light, both literally and intellectually, on a story of which she is the depository, and on how this excavation resonates today. (N.L.)

Première Française /
French Premiere

Canada / 2019 / Couleur / HD, Stéréo / 64'

Version originale : anglais, polonais. **Sous-titres** : anglais. **Scénario** : Sofia Bohdanowicz, Deragh Campbell. **Image** : Sofia Bohdanowicz. **Montage** : Sofia Bohdanowicz, Deragh Campbell. **Son** : Sofia Bohdanowicz. **Avec** : Deragh Campbell, Elizabeth Rucker. **Production** : Calvin Thomas, Sofia Bohdanowicz, Deragh Campbell. **Distribution** : Sofia Bohdanowicz.
Filmographie : *Point and Line to Plane*, 2020. *Veslemøy's Song*, 2018. *The Soft Space*, 2018. *Maison du bonheur*, 2017. *A Drownful Brilliance of Wings*, 2016. *Never Eat Alone*, 2016. *Last Poem*, 2013. *Dalsza Modlitwa*, 2013. *Wieczor*, 2013. *Modlitwa (A Prayer)*, 2013. *The Trilogy*, 2013. *Dundas Street*, 2012.



Paris calligrammes

Ulrike Ottinger



Paris calligrammes : plutôt qu'à Apollinaire, c'est au nom d'une librairie que le titre du dernier opus d'Ulrike Ottinger fait référence : la librairie allemande *Calligrammes* à Paris qui accueillit et fit découvrir en France tout ce qui réchappa et résista au désastre du nazisme. La réalisatrice, pionnière du cinéma queer allemand des années 1970, part de ce lieu pour revenir sur ses années de formation à Paris, qui coïncident presque exactement avec le grand mouvement politique et artistique des années 1960 : arrivée au début de la décennie, départ juste après Mai 68.

Ottinger mêle images d'archives personnelles, photographies, lithographies ; mais aussi images de bandes d'époque, d'actualités filmées, de films des années en question. Mosaïque autant que calligramme donc, qui vise à cerner le bouillonnement d'une ville dans son époque, et d'un itinéraire au sein de ce bouillonnement.

Car *Paris calligrammes* est bien un portrait de l'artiste en jeune femme, mais il l'est indirectement : non pas tant dans l'autobiographie, bien que celle-ci soit pudiquement présente, mais dans la succession d'étapes qui mène à l'éclosion d'une ambition. Chaque chapitre est l'occasion d'une rencontre avec un nouvel aspect de la vie, de la politique, de la fertilité artistique, de la désillusion parfois. Tisser rétrospectivement une trajectoire à partir d'une époque foisonnante : c'est de là qu'Ottinger tire le moteur premier d'un geste artistique alors encore en gestation. (N.L.)

Paris Calligrams: the title of Ulrike Ottinger's latest opus refers to the name of a library, not to Apollinaire: the German library Calligrammes, located in Paris, was the one to welcome and help discover in France everything that escaped and resisted the Nazi disaster. This is the starting point for the director, a pioneer of queer German film of the Seventies, and she goes back to her training years in Paris which coincide almost exactly with the grand political and artistic movements of the 60s: arrival at the beginning of the decade, departure just after May 68. Ottinger mixes images from personal archives, photographs, lithographs; but also images of activist groups of that time, of filmed current events, of films from the years under discussion. A mosaic, therefore, as much as a calligram seeking to identify the cultural bubbling of the city at that time and an itinerary within this bubbling.

Paris Calligrams is indeed a portrait of the artist as a young woman; except that it is only indirectly so: not so much for its autobiography, although it is definitely there, however modestly, but in the succession of steps leading up to a blossoming of ambition. Every chapter provides an opportunity for encounters with new facets of life, of politics, of artistic fertility, sometimes disillusion. Retrospectively drawing a trajectory from times of abundance: that is where Ottinger makes her first move from for an artistic gesture still in gestation. (N.L.)

Séance spéciale dans le cadre de Kino Visions Festival

La séance aura lieu dans le cadre du festival Kino Visions fin septembre.

This screening will take place during the Kino Visions Festival at the end of September.

**Première Internationale /
International Premiere**

Allemagne, France / 2019 / Couleur et Noir & blanc / HD, Stéréo / 129'

Version originale : allemand, français, anglais. **Sous-titres** : anglais, français. **Scénario** : Ulrike Ottinger. **Image** : Ulrike Ottinger. **Montage** : Annette Fleming. **Son** : Thimothée Alazraki. **Mixage** : Detlef Schitto. **Avec** : Ulrike Ottinger. **Production** : Zero One Film GmbH (Thomas Kufus, Kornelia Theune), Idéale Audience (Pierre-Olivier Bardet, Gerald Collas). **Distribution** : Sweet Spot Docs (Anna Berthollet).

Filmographie : *Chamisso's Shadow*, 2016. *Under Snow*, 2011. *Still Moving*, 2009. *The Korean Wedding Chest*, 2008. *Prater*, 2007. *Twelve Chairs*, 2004. *Southeast Passage*, 2002. *The Specimen*, 2002. *Ester*, 2002. *Exile Shanghai*, 1997. *Taiga*, 1992. *Countdown*, 1990. *Johanna d'Arc of Mongolia*, 1989. *Usinimage*, 1987. *Superbia - The Pride*, 1986. *China. The Arts - The People*, 1985. *Dorian Gray in the Mirror of the Yellow Press*, 1984. *Freak Orlando*, 1981. *Ticket of No Return. Aller - Jamais Retour*, 1979. *Madame X - An Absolute Ruler*, 1977. *The Enchantment of the Blue Sailors*, 1975. *Berlinfever - Wolf Vostell. Documentation of a happening*, 1972-73. *Laokoon & Sons. The Transformation of Esmeralda del Rio*, 1972-73.



Peaux de vaches

Patricia Mazuy



« J'ai fait *Peaux de vaches* en 1988, j'étais alors jeune et sans doutes. Les impulsions et l'énergie qui avaient lancé le film étaient multiples, mais assez basiques. Le film est un peu pareil. Étonnamment les années n'ont fait que le renforcer. Il n'a pas bougé. Les mêmes défauts et les mêmes qualités, un petit côté vintage en plus. Il parle peut-être même plus directement aux spectateurs d'aujourd'hui : le paysan dépressif prêt à tout, la femme coincée dans sa vie traversée de désirs, ça reste actuel.

Au départ, j'aimais les westerns ; pour le début, j'avais un peu copié sur *Josey Wales hors-la-loi*, de Clint Eastwood. Je détestais la plupart des films tournés à la campagne en France, ces fictions où les hommes ont des chemises à carreaux, où les dames ont des robes fleuries mal coupées, où l'on fait l'amour dans les foin, où la bande son est joliment silencieuse et peuplée d'oiseaux. Je voulais montrer la campagne moderne traversée de routes, de camions, de glissières d'entrées d'autoroute, de machines agricoles high tech aux moteurs assourdissants. Amoureuse de Stévenin depuis que j'avais découvert *Passe montagne*, je désirais faire un film pour lui.

Ensuite, après moult versions de plus en plus rocambolesques, je suis revenue à la source : l'histoire de deux frères, l'un paysan, au bord de la ruine, l'autre, devenu pâtissier, qui déteste la campagne et veut sortir son frère de là... Après une beuverie, ils font flamber la ferme, un vagabond meurt par accident dans l'incendie. Stévenin va en prison. Dix ans après il revient. Il s'est sacrifié pour son frère. On pense qu'il vient se venger. Et ça devient l'histoire de quelqu'un qui

renonce à sa vengeance. À travers l'homme qui revient, le désir était de montrer une campagne moderne, agressive, violente. De catalyser les non-dits familiaux. Tout a été envisageable quand Sandrine, que j'avais connue sur *Sans toit ni loi*, m'a dit oui. Tout a été possible quand j'ai enfin trouvé en Jacques Spiesser le frère paysan de Stévenin. » (Patricia Mazuy)

"I made *Peaux de vaches* in 1988 while I was still young and sure of myself. The instincts and energy that launched the film were numerous but pretty basic. The film's a bit the same. Strangely, the years have strengthened it. It hasn't moved – the same flaws, the same qualities, just a little bit retro now. It might even speak more directly to audiences today, the depressed and desperate farmer, the wife stuck in her life with her unfulfilled desires – it's still topical.

In the beginning, I really liked Westerns; for the opening, I copied slightly from Clint Eastwood's *The Outlaw Josey Wales*. I hated most of the films shot in the French countryside, all those dramas with men in checked shirts and women in ill-fitting flowery dresses and they make love in the hay, and the soundtrack is sweetly quiet and full of birdsong. I wanted to show the modern countryside dissected by roads, lorries, slip roads to join the motorway, hi-tech agricultural machinery with deafening engines... I was in love with Stévenin ever since I discovered *Passe Montagne*, and I wanted to make a film for him.

Then, after endless versions, each one more fantastical, I came back to the original source, the history of two brothers, one a farmer on the verge of ruin and the other a baker, who hates the countryside and wants to get his brother out of there. After a heavy drinking session, they set light to the farm and a wanderer accidentally dies in the fire. Stévenin goes to prison. Ten years later, he returns. He'd taken the fall for his brother. We think he comes back for revenge. And it becomes the story of someone who gives up his vengeance.

Through the man who returns, the desire was to show a modern, aggressive, violent countryside, and to channel all that families leave unsaid.

Everything became possible when Sandrine, who I'd met on *Sans toit ni loi*, said yes. Everything fell into place when, in Jacques Spiesser, I eventually found Stévenin's farmer brother." (Patricia Mazuy)

France / 1988 / Couleur / Version restaurée / Stéréo / 90'

Version originale : français. **Scénario** : Patricia Mazuy. **Image** : Raoul Coutard. **Montage** : Chantal Hymans. **Musique** : Théo Hakola. **Son** : Jean-Pierre Duret. **Avec** : Sandrine Bonnaire, Jean-François Stévenin, Jacques Spiesser, Yann Dedet, Laure Duthilleul, Salomé Stévenin. **Production** : Titane (Jean-Luc Ormières). **Distribution** : La Traverse (Gaël Teicher).

Filmographie : *Paul Sanchez est revenu !*, 2018. *Sport de filles*, 2011. *Basse Normandie*, 2004. *Saint Cyr*, 2000. *Travolta et moi*, 1994. *Peaux de vaches*, 1988.



Ontem Havia Coisas Estranhas no Céu

(Yesterday There Were Strange Things in the Sky)

Bruno Risas



Dix minutes après le début du premier long métrage de Bruno Risas, au moment où sa mère Viviane se décrit précisément telle qu'on la voit – personnage assis sur le canapé du salon, fumant lentement la cigarette qu'elle tient dans la main gauche, exprimant regrets et lassitude existentielle après les corvées du matin – il ne fait plus de doute que ce home movie relève d'une mise en scène soigneusement concertée. De précédentes scènes de vie ordinaire, proprement découpées, permettaient déjà non seulement de reconnaître la main de ce chef-opérateur talentueux, collaborateur d'une jeune génération de cinéastes brésiliens parmi laquelle Gustavo Vinagre ou Juliana Rojas ; mais aussi l'impression manifeste d'une connivence, d'un travail collectif déjouant les assignations des sujets aussi bien que le jeu habituel du vrai et du faux. Pendant près de dix ans, Risas est revenu à Bresser, quartier ouvrier de São Paulo où il est né, pour filmer ses parents, sa sœur et sa grand-mère atteinte de démence sénile.

Décennie qui aura vu la fin de Lula, la destitution de Rousseff et l'avènement au pouvoir de Bolsonaro, sans troubler les rituels d'une vie se représentant à elle-même ses conditions d'existence par la fabrication d'un film. Arrimé à la répétition des tâches et à la succession des jours, ce travail de fiction finit par produire, aussi indubitable que bref et inexplicable, un phénomène extraordinaire. (Antoine Thirion, catalogue du *Cinéma du Réel 2020*)

Ten minutes into Bruno Risas' first documentary feature, at the moment his mother Vivian describes herself exactly as we see her – character sitting on the living-room sofa, slowly smoking the cigarettes held in her left hand, expressing regret and an existential lassitude after the morning's chores – there is no longer any doubt that this home-movie calls on a carefully concerted mise-en-scène. Already, the preceding cleanly cut scenes of everyday life had not only enabled us to recognize the hand of this talented cameraman who has worked with a young generation of Brazilian filmmakers including Gustavo Vinagre and Juliana Rojas; but it has also given the clear impression of the actors' connivance, of a collective work that avoids both the assignation of its subjects and the usual game of true-false. For nearly ten years, Risas has returned to Bresser, the Sao Paulo working-class district where he was born, to film his parents, his sister and grandmother, who suffers from senile dementia. A decade that has seen Lula's demise, Rousseff's removal and Bolsonaro's rise to power without upsetting the rituals of a life that represents to itself the conditions of its existence by making a film. Anchored in the repetition of tasks and the passing days, this fictionalizing ultimately produces an extraordinary phenomenon, as unmistakable as it is brief and inexplicable. (Antoine Thirion, catalogue of *Cinéma du Réel 2020*)

Cette séance s'inscrit dans le cadre du partenariat croisé entre le Cnap, le Cinéma du réel et le FIDMarseille en reprenant les films lauréats du Prix Cnap de la dernière édition du Cinéma du Réel.
Le Prix Joris Ivens-Cnap de la 42^e édition de Cinéma du réel.

This screening is part of the three-way partnership between the Cnap, the Cinéma du Réel and FIDMarseille, which takes another look at the Cnap award-winning films from the latest Cinéma du Réel festival.
The Joris Ivens-Cnap Award from the 42nd edition of Cinéma du Réel.



Brésil / 2019 / Couleur / Mixed Media, Dolby Digital / 109'

Version originale : portugais. **Sous-titres :** anglais, français. **Scénario :** Bruno Risas, Maria Clara Escobar, Viviane Machado, Julius Marcondes. **Image :** Flora Dias. **Montage :** João Marcos de Almeida. **Musique :** Juliana R. **Son :** Juruna Mallon. **Avec :** Viviane Machado, Julius Marcondes, Bruno Risas, Iza Machado, Geny Rodrigues, Flora Dias. **Production :** Sancho&Punta (Julia Alves, Michael Wahrman). **Distribution :** Vitrine Filmes (Talita Arruda).

Filmographie : *Ventanas del ayer*, 2017. *The Blind*, 2014. *Cajamar*, 2013.



Responsabilidad Empresarial

Jonathan Perel



Une série de logos, et les noms d'entreprise qu'ils représentent. Certaines sont méconnues en dehors de l'Argentine, d'autres des multinationales mondialement implantées. Puis les sites industriels qui correspondent à chacun de ces logos. Derrière son pare-brise, Jonathan Perel filme les usines, les bâtiments, les grilles d'entrée. C'est la parole qui donne son sens à ces images. Dans sa voiture, Perel lit à haute voix un rapport détaillant la participation de chacune de ces entreprises aux assassinats, à la torture, aux enlèvements et à la répression anti-ouvrière qui suivit immédiatement l'arrivée au pouvoir de la junte militaire. Le langage peut bien être juridique, l'acte est politique : comment faire entendre la réalité d'une participation, voire incitation, active à la violence d'Etat sous le vernis du *business as usual* ? Comme dans son précédent *Toponimia*, Perel n'a qu'une passion : exhumer les traces qui ancrent le présent de la topographie dans le temps de l'histoire refoulée. Mais il se projette cette fois dans l'acte de filmer : la lecture se fait rapide, comme une course fébrile, rageuse et pressée de pouvoir tout dire avant d'être repéré par les vigiles, car toute interruption viendrait rajouter silence à l'oubli. La caméra se terre dans la voiture, pour rappeler au spectateur l'impossibilité de filmer ouvertement ces structures qui définissent toujours un paysage inchangé. Afficher ces contraintes, c'est renouer avec l'exigence d'un cinéma politique qui refuse de laisser à l'amnésie la mémoire des vaincus. Filmer malgré tout, dire à tout prix : s'armer de sa propre fragilité. (N.L.)

A series of logos and the names of the companies they represent. Some are unknown outside Argentina, and others are multinational corporations established all over the world. And then, the industrial sites that correspond to each of the logos. Behind his windscreen, Jonathan Perel films the factories, the buildings and the entrance gates. It's the words that give these images their meaning. In his car, Perel reads aloud a report detailing each of these companies' participation in the assassinations, torture, kidnappings and worker repression that followed directly on the heels of the military junta's arrival in power.

The language may be judicial, but the act is political: how does one ensure that the reality is heard, the reality of active participation in, or even incitement to state violence beneath the veneer of 'business as usual'? As in his earlier *Toponimia*, Perel has only one passion – to exhume the traces that anchor the today's landscape in the time of repressed history. But this time, he throws himself into the act of filming; the reading is rapid, a fevered race, enraged and in a hurry to say everything before he's spotted by the security guards – any interruption will add silence to the amnesia. The camera is hidden away in the car, reminding the audience that it's impossible to openly film these structures that still define an unchanged background. Showing these constraints reconnects with the demands of political cinema, refusing to confine the memory of the vanquished to oblivion. Filming despite everything and speaking out whatever the cost is to arm oneself with one's own fragility. (N.L.)

Argentine / 2020 / Couleur / HD, Stéréo / 68'

Version originale : espagnol. Sous-titres : anglais, français. Image, Montage, Son, Production, Distribution : Jonathan Perel.

Filmographie : 5-T-2 Ushuaia, 2016. *Toponymy*, 2015. *The Waters of Oblivion*, 2014. *Tabula Rasa*, 2013. 17 Monuments, 2012. *The Murals*, 2011. *The Lot*, 2010. 5 (five), 2008.



Sandlines, the Story of History

Francis Alÿs, Julien Devaux



Sandlines ou les lignes tracées dans le sable. Ainsi furent décrites les accords de Sykes-Picot, qui jetèrent les bases d'un siècle d'ingérence extérieure au Moyen-Orient et d'une histoire de violence qui dure toujours. C'est cette histoire qu'aborde le célèbre artiste Francis Alÿs ici, mais de biais, en rasant non avec l'Histoire mais avec sa représentation. Dans les collines environnant Mossoul, un Sykes haut comme trois pommes négocie avec un Picot prépubère. La nation irakienne, à l'identité toujours fragile, n'est ici composée que d'enfants, et son peuple figuré par des troupeaux de chèvres et de brebis. *Sandlines*, on le comprend vite, choisit l'expérience sémiologique, le jeu sur les valeurs diverses des signes.

C'est que le récit historique n'est pas ici premier : plutôt son appropriation par un groupe d'enfants mobilisés pour se raconter, à sa manière, une histoire qu'ils ne connaissent qu'imparfaitement. Compte donc plus la multiplication des formes figuratives : enfants acteurs, marionnettes, symboles tracés dans le sable et piétinés ou non par les troupeaux du coin. Mais l'Histoire ne fait pas ici système : Alÿs laisse aux enfants la liberté d'apporter le dérèglement, d'insuffler dans le récit sa part de jeu, et n'hésite pas à se mettre en scène en train de faire répéter certains de ses acteurs. Car ce qui se joue, en miroir de la capacité d'enfants à s'approprier un exercice étrange devenu ludique, est rien moins que la capacité d'une collectivité à s'approprier son propre récit. (N.L.)

Sandlines was how the Sykes-Picot agreement was described, which laid the foundations for a century of outside interference in the Middle East and a history of violence that is still going on. It is the story of History that the famous artist Francis Alÿs tackles here, but from an angle that does not play with history, instead playing with its representation. In the hills around Mosul, Sykes, knee-high to a grasshopper, negotiates with a prepubescent Picot. Here, the Iraqi nation, whose identity is still fragile, is made up only of children, its people played by herds of sheep and goats.

We soon understand that *Sandlines* has chosen the semiological experience, playing on the various values of signs and symbols. The historical account is not primordial here, but rather its appropriation by a group of children mobilised to tell in their own way a story that they do not fully understand. And then there's the multiplication of figurative forms: child actors, marionettes, symbols drawn in the sand and then trampled – or not – by the local sheep and goats. But History is not a system here. Alÿs gives the children free rein to misbehave, to infuse the story with its share of play, and he has no qualms about dramatising some of his actors as they rehearse. At stake here, mirroring the children's capacity to appropriate a strange but enjoyable exercise, is nothing less than a community's capacity to appropriate its own narrative. (N.L.)

Première Française / French Premiere

Mexique, Irak / 2020 / Couleur / HD, Stéréo / 61'

Version originale : arabe, anglais. **Sous-titres** : anglais, français, arabe. **Scénario** : Francis Alÿs. **Image** : Julien Devaux, Ivan Boccara, Francis Alÿs. **Montage** : Julien Devaux. **Design sonore** : Felix Blume. **Avec** : Mohamed, Ali et les enfants du village de Nerkzlia. **Production** : Francis Alÿs, Ruya Foundation. **Distribution** : Francis Alÿs.

Filmographie : *Color Matching*, 2016. *The silence of Ani*, 2015. *Lada Kopeika Project*, 2014. *Paradox of Praxis* 5, 2013. *Reel/Unreel*, 2011. *D.O./U.N.D.O.*, 2008. *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, 2008. *Bridge/Puente*, 2006. *Politics of Rehearsal*, 2005. *The Green Line (Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic)*, 2004. *Fitzroy Square*, 2004. *The Nightwatch*, 2004. *Railings (includes Sample I, Onslow Garden, Park Crescent)*, 2004. *El Gringo*, 2003. *When Faith Moves Mountains*, 2002. *Re-enactments*, 2000. *Rehearsal II*, 2001. *Children's Games*, 1999–Present. *Duett*, 1999. *Paradox of Praxis 1 (Sometimes Doing Something Leads to Nothing)*, 1997. *Zapatos Magnéticos*, 1994. *The Collector*, 1991–2006.



Tendre (Tender)

Isabel Pagliai



Une petite fille, une dizaine d'années mais la langue déjà bien acérée, assise sur l'herbe au bord d'un étang, parle avec son frère, hors-champ. Ils parlent de Chaïnes, que le frère a aimée, ou pas : la petite insiste, le frère l'a bien aimée. Sans que la perception en soit nette, le film bascule dans le souvenir d'Hugo, et les instants passés avec Chaïnes auprès de ce même étang, quelques mois auparavant. Les deux adolescents se cherchent, se trouvent, se charrient, se font charrier par les passants. Aux environs, Mia, la petite sœur, apprend la pêche avec un ami ; des bandes rivales se cherchent des noises. Le temps passe, mais on ne sait pas trop où il s'écoule...

Tendre raconte une histoire mais ne se construit pas sur la narration : pas d'étapes de récit clairement définies ni de progression linéaire, mais des instants bruts, des blocs de temps et d'espaces qui laissent chacun percevoir un aspect des relations qu'il détaille. Isabel Pagliai s'intéresse aux heures de la journée, aux luminosités variables entre éclat radieux et chien et loup, chacune créant une gradation différente de l'intimité. Car ses plans-séquences fixes se conçoivent avant tout comme des cadres au sein desquels ses acteurs peuvent jouer au sens ludique du terme : non pas faire avancer une narration, mais s'aventurer à exister, y compris avec gravité, pour faire émerger l'éclat inattendu d'intime ou de tendre dont le film se veut le recueil. (N.L.)

A little girl, about ten years old and already sharp-tongued, is sitting on the grass next to a pond and talking to her brother, off-camera. They're discussing Chaïnes, whom the brother was in love with... or wasn't. The little girl is insistent – the brother really liked her. Imperceptibly, the film switches to Hugo's memories and the moments spent with Chaïnes by this very same pond a few months earlier. The two teenagers fool around, tease each other, and are made fun of by passers-by. Nearby, Mia, the little sister, is learning how to catch fish with a friend; rival gangs try to pick fights. Time passes, but we don't really know where it goes...

Tendre tells a story but is not built around a narrative: there are no clearly-defined narrative stages, no linear progression, but instead unpolished moments, blocks of time and spaces that leave viewers to perceive an aspect of the relationships it details. Isabel Pagliai examines times of day with varying light between bright sunshine and dusk, each creating a different spectrum of intimacy. For above all, her still frame sequences are devised so that her actors can play in the playful sense of the word – not to advance the narrative but to venture into life with both levity and gravity, to bring out the unexpected radiance of intimacy or tenderness that the film aims to capture. (N.L.)

Première Française /
French Premiere

France / 2020 / Couleur / HDCAM, Dolby Digital / 43'

Version originale : français. **Sous-titres :** anglais. **Scénario :** Isabel Pagliai, Mathias Bouffier. **Image :** Isabel Pagliai. **Montage :** Mathias Bouffier. **Son :** Jérôme Petit, Martin Delzescaux, Simon Apostolou. **Avec :** Chaïnes Bizot, Hugo Mercier, Mia Desmoulin, Tony Desmoulin, Teddy Desmoulin, Léa Desmoulin, Kylian Desmoulin. **Production :** 5A7 Films (Martin Bertier). **Distribution :** Manifest (Anaïs Colpin). **Filmographie :** Orfeo, 2017. *Isabella Morra*, 2015.



Une maison (A House)

Judith Auffray



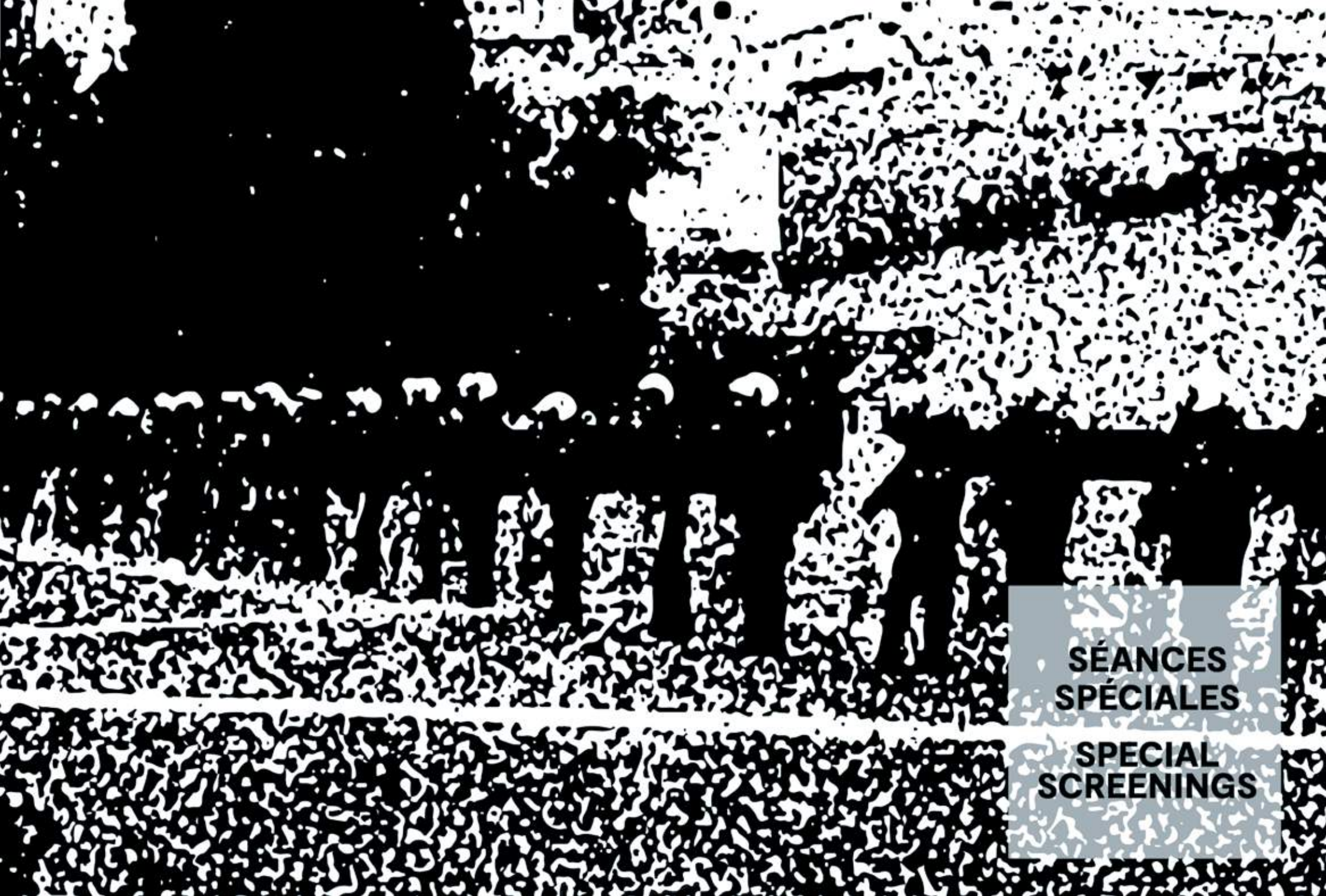
Pas un foyer ni un centre spécialisé. Une maison : c'est ainsi qu'une mère qualifie simplement le lieu de vie – comme leur inspirateur Fernand Deligny nommait jadis le sien à Monoblet – où son fils réside depuis plusieurs années. Et c'est ce même mot que Judith Auffray retient pour titre de son premier long métrage, filmé au sein du lieu de vie et d'accueil Tentative à Saint-Hyppolite-du-Fort dans les Cévennes, créée en 2004 par l'ancien collaborateur de Deligny, Thierry Bazzana. Parler d'une maison, c'est séparer radicalement du cadre médical des jeunes autistes que ces lieux accueillent et font sortir de l'enfermement en structurant leur existence autour de tâches du quotidien ; Auffray s'attache à les filmer avec autant d'assiduité qu'ils ont à les accomplir : petit déjeuner, linge, toilette, épluchage, etc. Parler d'une maison, c'est lier ceux-ci à l'histoire d'un lieu et à l'existence d'un soin. Et c'est ce cadre prosaïque, dénomination simple d'un lieu où d'ordinaire tant de romans s'écrivent et se procrastinent, où se jouent et s'expriment joie et désespoir de l'existence, que la réalisatrice peuple peu à peu de mots, de descriptions et d'idées lumineuses, dans une structure aussi belle que souple. Au second tiers, ce sont des mots qui apparaissent, tirés de lettres écrites à la fin des années 70 par Deligny aux parents de ceux dont il s'occupait. Puis les paroles des parents des résidents actuels de la maison ; de sorte qu'à la fin cette maison bruisse des gestes, mots, idées et voix qui manifestent toute la clarté dans laquelle baignent aujourd'hui des êtres sortis de leurs limbes. (Antoine Thirion, catalogue du *Cinéma du Réel* 2020)

Neither hostel nor specialised centre. A house: this is how a mother describes the living area – just as Fernand Deligny, who inspired them, formerly called his own in Monoblet – where her son has been living for several years. Judith Auffray keeps the same word for the title of her first documentary feature, filmed in the Tentative "livin and welcome house" in Saint-Hyppolite-du-Fort in the Cévennes and created in 2004 by one of Deligny's former colleagues, Thierry Bazzana. To speak of "house" is a radical departure from the medical structures for autistic youngsters, as these houses welcome them and take them out of confinement by organising their existence around daily tasks; Auffray endeavours to film the youngsters with as much assiduity as they themselves show in accomplishing their tasks: breakfast, laundry, dressing, peeling, etc. Calling it a house connects them to the history of a place, where normally novels are written and are long in coming, where the joy and despair of existence play out and are expressed, that the filmmaker gradually populates with words, descriptions and luminous ideas, in a structure as splendid as it is supple. In the second third of the film, the words, descriptions and luminous ideas, in a structure as splendid as it is supple. In the second third of the film, the words that appear are taken from letters that Deligny wrote in the late 1970s to the parents of those his care. Then come the words of the parents of the house's current residents; in the end, the house is humming with gestures, words, ideas and voices that clearly show all the brightness that bathes beings released from their limbos. (Antoine Thirion, catalogue du *Cinéma du Réel* 2020)

France, Suisse / 2019 / Couleur / HD, Stéréo / 82

Version originale : français. Sous-titres : anglais. Image, Montage, Son : Judith Auffray. Avec : Thierry Bazzana, Marie Girard, Raphaël S., Thomas C., Julie B., David L., Zohra D., Charlotte V., Etiza B., Guillaume T. Production : HEAD – Genève (Delphine Jeanneret), Judith Auffray.

Filmographie : *La mèche de cheveux qui danse comme un serpent*, 2018. *Malika se balance*, 2016.



**SÉANCES
SPÉCIALES**

**SPECIAL
SCREENINGS**

Séance Spéciale Casa de Velázquez

La Casa de Velázquez est, tout à la fois, un centre de création artistique et un centre de recherche. C'est ce qui fait sa singularité parmi l'ensemble des cinq écoles françaises à l'étranger placées sous la tutelle du ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation : École française d'Athènes, École française de Rome, Institut français d'archéologie orientale du Caire et École française d'Extrême-Orient. En effet, la Casa présente la particularité, depuis sa fondation en 1928, d'accueillir conjointement des artistes, à travers l'Académie de France à Madrid, et des chercheurs dans le cadre de l'École des hautes études hispaniques et ibériques (EHEHI).

Établissement public à caractère scientifique, culturel et professionnel, la Casa de Velázquez a pour mission de développer les activités créatrices et les recherches liées aux arts, aux langues, aux littératures et aux sociétés des pays ibériques, ibéro-américains et du Maghreb. Elle a également pour vocation de contribuer à la formation d'artistes, de chercheurs et d'enseignants-chercheurs, ainsi que de participer au développement des échanges artistiques et scientifiques entre la France et les pays concernés.

Dans le cadre de la nouvelle convention signée entre le FIDMarseille et la Casa de Velázquez, une séance spéciale Casa de Velázquez est dédiée à l'un de ses pensionnaires. Cette année est organisée une séance consacrée au travail du cinéaste chilien Francisco Rodríguez Teare.

Casa de Velázquez is both a centre for artistic creation and a research centre, making it unique among the five French schools abroad supervised by the Ministry of Higher Education, Research and Innovation: the French School at Athens, the French School at Rome, the French Institute for Oriental Archaeology in Cairo and the French School of the Far East. The Casa is unique in that, since it was founded in 1928, it has been welcoming both artists from the French Academy in Madrid and researchers from the School of Advanced Hispanic and Iberian Studies (EHEHI).

As a public institution serving scientific, cultural and professional purposes, Casa de Velázquez's mission is to carry out creative activities and research relating to the arts, languages, literatures and societies of Spain and Iberian and Ibero-American countries. Its tasks also include assisting in the training of artists, researchers and teachers and taking part in the development of artistic and scientific exchanges between France and the other countries involved.

As part of the new agreement signed between FIDMarseille and Casa de Velázquez, a special screening is devoted to one of its residents. This year a screening has been organised focusing on the work of Chilean filmmaker Francisco Rodríguez Teare.



Francisco Rodríguez Teare

Né au Chili en 1989, Francisco Rodríguez Teare est un artiste et cinéaste diplômé du Fresnoy – Studio National. Depuis 2015, il crée des films et des œuvres vidéo qu'il expose dans le monde entier, aussi bien dans le circuit des festivals de cinéma que dans des centres d'art contemporain. Il a récemment reçu le Prix du Meilleur court-métrage au Festival International de cinéma de Valdivia, et le Grand Prix à Punto de Vista, le Festival du Documentaire de Navarra. Il est actuellement en résidence à la Casa de Velázquez, l'Académie de France à Madrid.

Francisco Rodríguez Teare (b. 1989, Chile) is an artist and filmmaker with a Master Degree from Le Fresnoy – Studio National. Since 2015 he has been creating film and video works an exhibiting them internationally both in film festival circuits and contemporary art contexts. His work explores the flow of power within fluid global networks and territories, opacity of violence, the traces of the dead in the world of the livings, oral traditions and their intersection with personal memory and popular myths. Recently he was the recipient of the Best Short Film Price at Festival de Cine de Valdivia FICV and the Grand Prix at Punto de Vista, Festival de Documentales de Navarra. He is currently in art residence at Casa de Velázquez – Academie de France à Madrid.



Appels téléphoniques Telephone calls

2015 / 10 min / HDV / Super 8 mm / Sound 5.1
Production : La Fémis, MImbre

Une jambe a été retrouvée flottant dans la Seine. Utilisant les codes du documentaire et du thriller, le film se transforme en une enquête visuelle et sonore, à la recherche d'indices invisibles laissés par la victime.

Javier Rebollo

A leg has been found floating on the Seine river. Using the codes of the documentary and the thriller, the film turns into a visual and souninvestigation, looking for invisible clues left by the victim.

Javier Rebollo



Una luna de hierro A moon made of iron

2017 / 27'35" / 16 mm / Sound 5.1

Tout commence perdu dans les vagues. On devine le soleil couchant aux reflets roses et violets qui colorent une eau proche, calme, presque idéale. C'est comme le début d'un mélodrame, une image d'Épinal immédiatement perturbée par le bruit assourdissant d'un moteur de bateau qui recouvre la mer, qui annule toute impression de quiétude.

Charlotte Bayer-Broc

Everything begins lost in the waves. We make out the setting sun, its pink and mauve reflections colouring nearby water, calm, almost ideal. It's like the beginning of a melodrama, an idealised image immediately disturbed by the deafening noise of a boat's motor that blankets the sea, cancelling out any impression of tranquillity.

Text by Charlotte Bayer-Broc

Séance Spéciale Hommage à Alice Guy

Special Screening Tribute to Alice Guy

→ www.prixaliceguy.com



En avant les femmes !

Le Prix Alice Guy est heureux de s'allier au 31^e FID pour encourager les femmes cinéastes à poursuivre leur voie.

Créé en 2018, le Prix Alice Guy, du nom de la première cinéaste au monde, oubliée malgré une carrière prestigieuse et foisonnante, a vocation à valoriser le travail des réalisatrices. Chaque année, le Prix Alice Guy honore ainsi un film et celle qui l'a réalisé. Il est choisi parmi tous les longs métrages français sortis dans l'année à l'issue d'un processus en deux temps : un vote ouvert à tous sur internet qui détermine cinq finalistes qu'un jury professionnel paritaire départage. Après *Paris La blanche* de Lidia Terki et *Un amour impossible* de Catherine Corsini, *Papicha* de Mounia Meddour a obtenu le Prix Alice Guy en 2020.

Partenaire du FID, le Prix Alice Guy élargit son action en récompensant le travail des réalisatrices de la compétition *Flash* et les incite ainsi à monter leurs prochains projets. Le Prix Alice Guy a reçu la double labellisation ONU Femmes France et Génération Egalité Voices.

Women call the shots!

The Alice Guy Award is delighted to be teaming up with the 31st FID to encourage female filmmakers to continue on their path.

Set up in 2018, the Alice Guy Award, named after the world's first female filmmaker (overlooked despite a prestigious and prolific career), aims to boost and highlight the work of female directors. Every year, the Alice Guy Award pays tribute to a film and the woman who made it. The film is chosen from among all the French feature movies released that year following a two-stage process: an online vote, open to everyone, which determines five finalists, and then a professional jury made up of an equal number of men and women who decide the winner. After Lidia Terki's *Paris la blanche* and Catherine Corsini's *Un amour impossible*, *Papicha* by Mounia Meddour has won the 2020 Alice Guy Award.

As a FID partner, the Alice Guy Award is expanding its initiative by rewarding the work of female directors from the *Flash* competition to encourage them to develop their next projects. The Alice Guy Award has been granted the labels "UN Women France" and "Génération Egalité Voices".

Présentation de films d'Alice Guy en présence de Véronique Le Bris, cofondatrice du Prix Alice Guy remis à un film de la Compétition *Flash* au FID.

Trois films de la période Gaumont, réalisés en France qui montrent déjà l'étendue du talent d'Alice Guy et sa capacité à toujours inventer :

Presentation of Alice Guy's films in the presence of Véronique Le Bris, co-founder of the Alice Guy Award for a film from FID's *Flash* Competition.

Three films from the Gaumont period, made in France, which illustrate the scope of Alice Guy's talent even then, along with her endless capacity for invention:



CHEZ LE MAGNÉTISEUR

1898, 1'05



CAKE WALK NEGRE

1905, 0'33



MADAME A DES ENVIES

1906, 4'26

Puis un film de la période Solax, le studio qu'elle a créé en arrivant aux États-Unis :

Followed by a film from her time at Solax, the studio she set up when she arrived in the United States:



L'AMÉRICANISÉ

(MAKING AN AMERICAN CITIZEN)

1912, 10'52

Région Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur

→ www.regionpaca.fr

La Région Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur mène une politique de soutien à la production cinématographique et accompagne la création et la production cinématographique et audiovisuelle via plusieurs fonds d'aide à l'écriture, au développement et à la production. Dans le cadre de cette action et du soutien de la Région Sud au FIDMarseille :

The Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur Region has a policy of supporting film production, helping cinema and audiovisual creation and production with various funds for screenwriting, development and production. As part of this initiative and with the Region's support for FIDMarseille:

GOODBYE MR WONG

Kiyé Simon Luang

Laos, France / 2020 / 106'
Première Mondiale · World Premiere
p. 56

J'AI AIMÉ VIVRE LÀ

Régis Sauder

France / 2020 / 90'
Première Mondiale · World Premiere
p. 94



Société Civile des Éditeurs de Langue Française

→ www.scelf.fr

La SCELf, Société Civile des Éditeurs de Langue Française, est une société de perception et de répartition des droits d'auteur, créée par les éditeurs littéraires en 1960, pour percevoir les droits générés par les multiples formes d'adaptations issues de leurs œuvres. La SCELf fait le lien entre les grandes sociétés d'auteurs, d'une part (SACD, SCAM, SACEM), pour la collecte des droits, et avec l'ensemble des éditeurs français, d'autre part, pour leur redistribution.

C'est le film de Régis Sauder, *J'ai aimé vivre là*, consacré à l'écrivaine Annie Ernaux qui sera au cœur de cette séance.

Film présenté en Compétition Française
FIDMarseille 2020.
p. 94

The SCELf (Public Company of French-Language Publishers) is a copyright collecting agency created by publishers in 1960 to collect and distribute the royalties generated by the various forms of adaptations of the books they published. The SCELf acts as an intermediary between the main authors' societies (SACD, SCAM, and SACEM) to collect rights, and all the French publishers, to redistribute them.

Régis Sauder's film *J'ai aimé vivre là*, about the writer Annie Ernaux will be the focus of this screening.

Film presented in the FIDMarseille 2020 French Competition.
p. 94

Rencontre avec Claude Schmitz

Meet Claude Schmitz

Avec le soutien du Centre Wallonie Bruxelles Paris

With the support of the Centre Wallonie Bruxelles Paris

Claude Schmitz, réalisateur et metteur en scène belge, viendra échanger autour de son travail qui joue avec l'absurde, la poésie, et l'improvisation.

Son écriture théâtrale se développe autour de partitions scéniques qui tracent la continuité et l'architecture générale de chaque spectacle. Même s'il laisse à sa troupe une grande liberté d'improvisation et peu d'informations, son travail comporte dialogues et indications visuelles précises (scénographie, lumière, déplacements). Chaque spectacle fait écho au précédent, définissant peu à peu la cartographie d'un univers mental singulier et poétique.

Claude Schmitz, né en 1979 à Namur, est l'une des figures du cinéma et de théâtre belge contemporain. Son *Braquer Poitiers* a reçu le Prix du Public Air France FIDMarseille 2018 puis le Prix Jean Vigo 2018.

Claude Schmitz, the Belgian film and stage director, is coming to talk about his work that interweaves the absurd, poetry and improvisation.

His playwriting develops stage scripts that trace the continuity and general architecture of each show. Although he gives his troupe a great amount of freedom to improvise, and very little information, his work includes dialogues and precise visual indications (scenography, lighting, and stage movements). Each show echoes the previous one, gradually mapping a unique and poetic mental universe.

Claude Schmitz, born in Namur in 1979, is one of Belgium's leading figures in contemporary cinema and theatre. His *Braquer Poitiers* won the FIDMarseille 2018 Air France Audience Award and the 2018 Jean Vigo Award.

ATTENTION
CE QUE
VOUS
ALLEZ
DÉCOUVRIR
RISQUE
DE CHANGER
VOTRE VIE

SOCIÉTÉ SECRÈTE @ FID MARSEILLE
23, 24, 25 JUILLET
LIEU ET HEURE COMMUNIQUÉS LE JOUR MÊME

SHILLAC / VIRGIL VERNIER / FID MARSEILLE

FID
MARSEILLE +

FID Marseille +

Festival Phare

→ www.festival-phare.fr

Le Festival Phare de courts métrages au Théâtre antique d'Arles qui se tient du 28 au 31 juillet 2020 accueille le FID Marseille pour une carte blanche le mardi 30 juillet :

The Festival Phare, the short-film festival to be held at the Antique Theatre in Arles from 28 to 31 July 2020, welcomes FID Marseille for a carte blanche on Tuesday 30 July :

A dança do Cipreste

Francisco Queimadel, Mariana Caló
Portugal, 2020, 37'
p. 48

Come il bianco

Alessandra Celesia
France, 2020, 19'
p. 90

Mucem

→ www.mucem.org

Plan Bis et Ciné plein air Marseille ont proposé au FID Marseille et à Aflam, deux festivals se tenant habituellement au Mucem, une programmation à quatre mains. Les trois films proposés ont en commun de se jouer des codes et des genres cinématographiques pour mieux les subvertir : à Jacques Demy les *musicals* hollywoodiens, à Youssef Chahine les comédies musicales égyptiennes des années 50, à John Waters, les teen movies des années 60-70. En coproduction avec Cinémas du sud – Tilt

Plan Bis and Ciné plein air Marseille have suggested composing a common programme with FID Marseille and Aflam, two festivals usually taking place at Mucem. The three films selected make light of codes and genres to better subvert them: Jacques Demy with Hollywood musicals, Youssef Chahine with Egyptians musicals from the 50s, and John Waters with teen movies from the 60's and 70's.

A coproduction with Cinémas du sud – Tilt

Mercredi 26 août, 21h

Les Demoiselles de Rochefort

Jacques Demy
France / États-Unis, 1967, 2h05
Avec Catherine Deneuve, Françoise Dorléac, Michel Piccoli

Delphine et Solange sont deux jumelles de 25 ans, ravissantes et spirituelles. Delphine, la blonde, donne des leçons de danse et Solange, la rousse, des cours de solfège. Elle vivent dans la musique comme d'autres vivent dans la lune et rêvent de rencontrer le grand amour au coin de la rue. Justement des forains arrivent en ville et fréquentent le bar que tient la mère des jumelles. Une grande foire se prépare et un marin rêveur cherche son idéal féminin...

« Faire un film dont le sentiment serait joyeux, faire en sorte que le spectateur soit, après la projection, moins maussade qu'il ne l'était avant de rentrer dans la salle. »

Jacques Demy

Delphine and Solange are beautiful and witty 25-year-old twin sisters. Delphine, the blonde, teaches ballet classes, and Solange, the redhead, gives music lessons. They have their heads in the music, just like others have theirs in the clouds, and they dream about meeting their true loves around the corner. As it happens, a group of carnies comes to town and patronises the bar of the twins' mother. A big fair is opening soon, and an idealist sailor is searching for the girl of his dreams...

"I wanted to make a film that would be joyful, so that the spectators would be less sullen after watching it than they were before they entered the cinema."

Jacques Demy

Manifesta – Parallèles du Sud

→ www.manifesta13.org

En parallèle de la programmation de la biennale, chaque édition de Manifesta comporte un programme d'événements parallèles. Pour cette 13^e édition à Marseille, ce programme soutenu par la Région Sud s'intitule *Les Parallèles du Sud* et se tiendra durant Manifesta 13 Marseille, du 28 août au 29 novembre 2020. Ces événements parallèles ont pour ambition de mettre en lumière la richesse de la scène artistique et culturelle locale tout en créant des collaborations durables et fécondes entre les réseaux locaux et internationaux constitués de professionnels, d'associations et d'institutions.

Baumettes de Sharon Lockhart a été sélectionné dans le cadre des Parallèles du Sud.

Dans le cadre de collaborations qui peuvent courir sur de nombreuses années, l'artiste américaine, Sharon Lockhart explique « Je tente de comprendre le quotidien de mes sujets tout en partageant les images et les histoires qui irriguent ma pratique. Ensemble, nous proposons un travail qui relève de notre expérience créative commune ».

En tant que présidente du jury de la compétition internationale du FID en 2019, un des moments forts pour moi a été la rencontre avec le jury du Prix Renaud Victor dont les jurés sont des détenus de la Prison des Baumettes. Parmi eux, j'ai fait la rencontre d'Annie Metais. Lors de mes échanges avec Annie et les membres de ce jury, j'ai été touchée par leur amour sincère et attentif du cinéma et de son rapport à leur vie quotidienne. Lorsque nous discutons des films que nous avons vus et de ce qu'ils représentaient pour nous, nous avons vu poindre les prémises d'un projet. Nous avons souhaité prolonger cette discussion et l'enregistrer d'une manière ou d'une autre. Vu l'impact du COVID-19 sur nos vies, cette conversation a continué et les images, textes et traductions sont devenus une méditation sur le cinéma, le rêve, le féminisme, l'incarcération, la frustration, l'isolement et la liberté ».

Alongside the biennial programme, each edition of Manifesta involves a programme of parallel events. For this 13th edition in Marseille, the programme, supported by Région Sud and untitled *Les Parallèles du Sud*, will be held during Manifesta 13 Marseille, from 28 August to 29 November 2020. These parallel events aim at shining a light on the richness of the local artistic and cultural scene, while sparking lasting and fruitful collaborations between the local and international networks of professionals, associations and institutions.

Sharon Lockhart's *Baumettes* was selected as part of the Parallèles du Sud.

Familiar with years-long collaborations, American artist Sharon Lockhart explains: "I try to understand the daily lives of my subjects, while sharing the images and stories that steaped in my practice. Together, we propose a work that stems from our common creative experience."

"As President of the FID 2019 International Competition Jury, one of the highlights was to meet the Jury of the Prix Renaud Victor, whose members were inmates from the Baumettes prison. Among them, I met Annie Metais. While talking with Annie and the members of the jury, I was moved by their sincere and attentive love of cinema, and of its relationship with their daily lives. When we talked about the films that we had watched, and what they meant for us, we realised that it could lead to a project. We wanted to extend this discussion and record it somehow. Given the impact of the COVID-19 crisis upon our lives, the conversation went on and the images, texts and translations became a meditation on cinema, dreams, feminism, imprisonment, frustration, isolation and freedom."

Le 3 bis f, Aix-en-Provence

→ www.3bisf.com

Depuis 1983, le 3 bis f, situé dans l'enceinte verdoyante de l'hôpital psychiatrique Montperrin à Aix-en-Provence, développe un lieu de créations contemporaines.

La question de l'adresse au public est au cœur du projet mené par le 3 bis f et sans égal, encore aujourd'hui. Il invite à faire se rencontrer les gens entre eux en dehors de toute stigmatisation qui stipulerait l'état des personnes, leur origine, leur statut.

Located near the evergreen surroundings of the Montperrin psychiatric hospital in Aix-en-Provence, 3 bis f has been developing a space for contemporary work since 1983.

The question of addressing the audience is at the heart of 3 bis f whose unique project is being carried out today with no-one to compare it to. A chance for people to meet outside of all and any stigmatization over-determining condition, origin, and status.

Projection dans le cadre des

Journées Européennes du Patrimoine 2020

le samedi 19 septembre à 16h :

Screening as part of the European Heritage Days 2020 on Saturday 19 September at 4 pm:

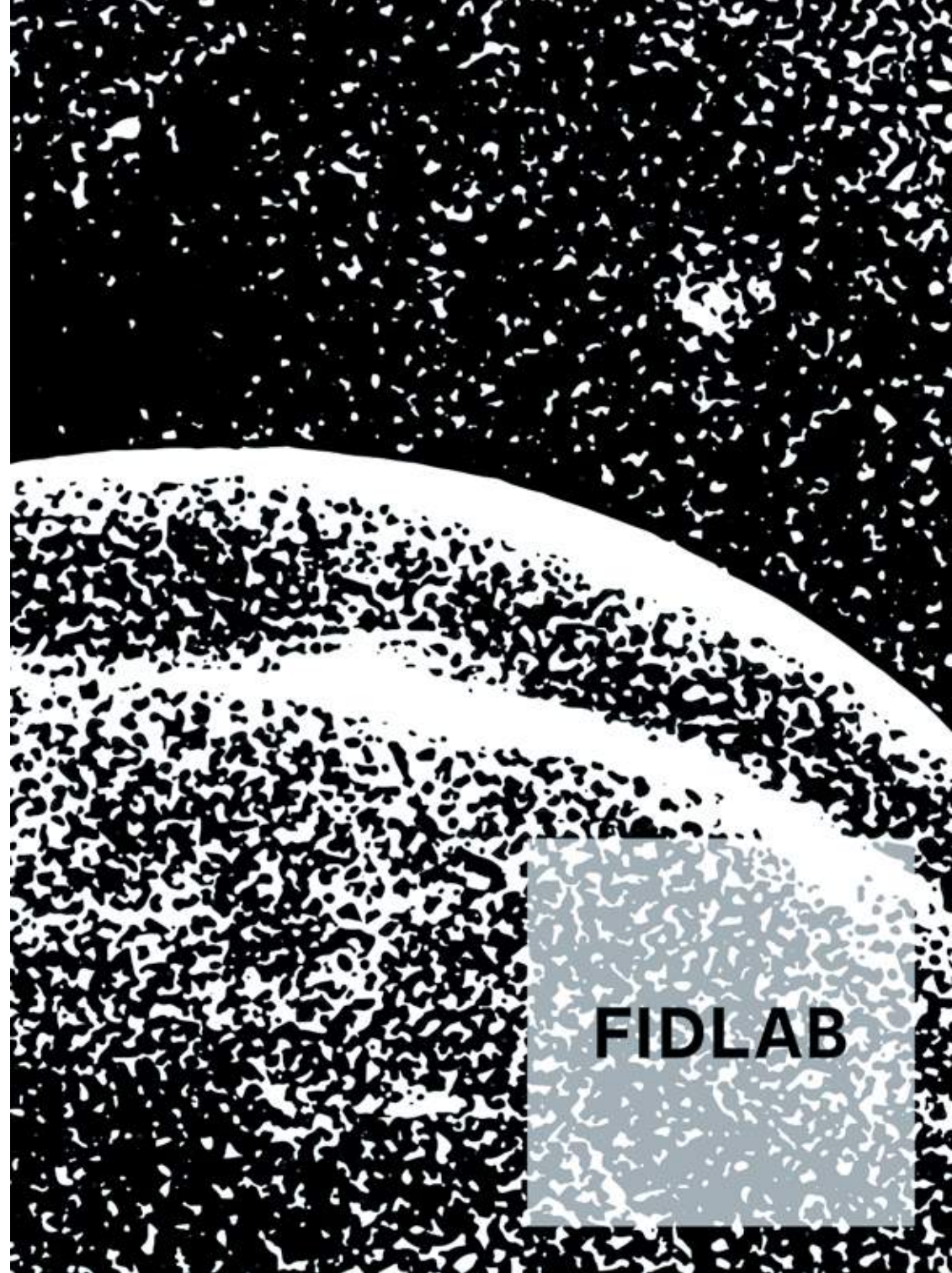
Mitra

Jorge León

Belgique, 2018, 80'

Prix Marseille Espérance 2018

Marseille Espérance Award 2018



Jury

Fiorella Moretti

LUXBOX

Directrice / CEO

Paolo Moretti

La Quinzaine des Réalistes

Délégué Général / General Delegate

Matthijs Wouter Knol

European Film Market - Berlinale

Directeur / Director

Prix / Award

Air France

Le lauréat recevra 2 billets long-courriers Air France.

The laureate will receive from Air France 2 tickets for a long-haul flight.

Casa de Velázquez

Nouveau prix doté par la Casa de Velázquez, centre de création artistique et de recherche installé à Madrid qui offrira au réalisateur primé une résidence de 2 mois. Dans ce cadre, LECAM, École de Cinéma et d'Audiovisuel de la Communauté de Madrid, mettra à disposition du lauréat dans le cadre de son programme OPEN ECAM son équipement de tournage et de montage.

New prize endowed by the Casa de Velázquez, an artistic creation and research centre based in Madrid which will offer the award-winning director a 2-month residency. In this framework, ECAM, School of Cinematography and Audiovisual of the Community of Madrid, will make its filming and editing equipment available to the winner as part of its OPEN ECAM programme.

Commune Image

8 semaines de montage à un projet produit ou coproduit par une société de production française.

8-week use of edition facilities to a project produced or coproduced by a French company.

Fondation Camargo

4 à 8 semaines de résidence à Cassis pour le réalisateur.

4 to 8-week residency in Cassis for the awarded director.

Kodak — Silverway

Dotation de bobines de films par Kodak et leur développement chez Silverway Paris pour un projet européen.

Celluloid reels offered by Kodak and their development by Silverway Paris for an european project.

Mactari

Mise à disposition d'un auditorium de mixage et/ou d'une salle de montage son, sans technicien à un projet produit ou coproduit par une société de production française.

Use of the sound edition and/or sound mix facilities to a project produced or coproduced by a French company.

Micro Climat Studios

Travaux de post-production (montage image, montage son, mixage, étalonnage, conformation) à choisir par le lauréat à un projet produit ou coproduit par une société française.

Post-production services (image editing, sound editing, sound mix, color grading, conforming) to be chosen by the winner.

Sublimage

Traduction/adaptation et repérage des sous-titres, vers l'anglais, le français ou l'espagnol.

Translation/adaptation and subtitling localization into English, French, or Spanish.

Vidéo de Poche

Création du DCP et tarif préférentiel pour la création de DCP à tous les projets sélectionnés.

Creation of a DCP of the film and special rates for the creation of DCP to all the selected projects.

Soutien / Support

Région Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur / CNC, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée / BAL - BAFICI

Collaborations

Berlinale Talents BrLab - Cinemart IFFR - Doha Film Institute - Eurimages - EAVE - Meetings on the Bridge - Sofia Meetings - Thessaloniki International Film Festival

Projets FIDLab 2020 / FIDLab projects 2020

寧都

(NINGDU)

Lei Lei - Chine / China

Animation

Chineseshadows (Hong Kong)

C-Ray Studio (États-Unis /

United States)

Submarine (Pays-Bas / The

Netherlands)

85'; Post-Production

A PORTRAIT

Sofia Bohdanowicz - Canada

Fiction

Cinestación (Chili / Chile)

MDFF (Canada)

90'; Écriture / Script

BAUMETTES

Sharon Lockhart - États-Unis /

United States

Documentaire / Documentary

Primitive Film (Royaume-Uni /

United Kingdom)

Sharon Lockhart Studio (États-

Unis / United States)

90'; Développement /

Development

DER DSCHUNGEL

(THE JUNGLE)

Matthias Huser - Suisse /

Switzerland

Fiction

8 horses GmbH (Suisse /

Switzerland)

90'; Développement /

Development

GRAND PORTAGE

Julia Pello - Russie / Russia

Fiction

Mass Ornament (United States)

THRD FACTORY (United States)

90'; Développement /

Development

KRAKATOA

Carlos Casas - Espagne / Spain

Fiction

AMI artists moving image

(Royaume-Uni / United

Kingdom)

ETNOGRAF (Pologne / Poland)

70'; Écriture / Script

LA VIE DES HOMMES

INFÂMES

(INFAMOUS MEN'S LIFE)

Gilles Deroo & Marianne

Pistone - France

Fiction

Shellac Sud (France)

90'; Écriture / Script

LOS ERIZOS

(THE SEA URCHINS)

Juan Rodríguez - Espagne /

Spain

Fiction

140'; Écriture / Script

OLLIN BLOOD

Elise Florenty & Marcel

Türkowsky -

France, Allemagne / France,

Germany

Fiction

70'; Post-Production

PATIKO SIMPATICO

Tina Makharadze - Géorgie /

Georgia

Fiction

Yeso Da Khoda (Géorgie /

Georgia)

LaBoyita LLC (États-Unis /

United States)

80'; Production

SENDIA INDIA

(OUR DEMAND)

Daniela Seggiano - Argentine /

Argentina

Documentaire / Documentary

Maravillacine (Argentine /

Argentina)

90'; Développement /

Development

THE GODDAMN PARTICLE

Mili Pecherer - France, Israël /

France, Israel

Animation

20'; Écriture / Script

TÚNEL INVISÍVEL

(INVISIBLE TUNNEL)

Lucas Barros & Nicolas Zetune -

Brésil / Brazil

Fiction

Fatura Filme (Brésil / Brazil)

70'; Développement /

Development

WABIK

(TRACKING SATYRS)

Gilles Lepore, Michał

Mađracki & Maciej Mađracki -

Suisse, Pologne / Switzerland,

Poland

Fiction

MML studio (Pologne / Poland)

60'; Développement /

Development

XIAO LI

Maya Kosa & Sérgio da Costa -

Suisse, Portugal / Switzerland,

Portugal

Fiction

Alina film (Suisse / Switzerland)

O som e a furia (Portugal)

80'; Développement /

Development



Le FIDMarseille remercie son Conseil d'Administration et son équipe

ADMINISTRATEURS

Yves Robert, Président
Didier Bertrand, Vice-Président
Hélène Angel
Caroline Champetier
Gérald Collas
Monique Deregibus
Henri Dumolié
Emmanuel Ethis
Arno Gisinger
Alain Leloup
Catherine Poitevin
Isabelle Reiher
Dominique Wallon

ÉQUIPE

Jean-Pierre Rehm
Délégué général
Tsveta Dobрева
Secrétaire générale
Ourida Timhadjelt
Adjointe à la secrétaire générale,
Responsable de la Communication
Fabienne Moris
Coordinatrice de programmation et
Directrice du FIDLab
Luc Douzon
Site Internet et Responsable
accréditations
Gloria Zerbinati
Attachée de presse
Agata Lopko
Accueil Invités
Nathan Latour-Novotny
Design graphique
Guillaume Amen
Design graphique et édition
Nicolas Champion
Directeur Technique
Gilles Penegaggi
Régisseur Général
Jim Vivien
Rocco Scaranello
Régie Technique
Eléna Rasigade
Administration
Margaux Allard
Communication
Emmanuelle Esmail-Zavieh
Louise Martin Papiasian
Assistentes Programmation
Margot Durand
Site internet et Réseaux sociaux
Jennifer Conejero
Assistante Accréditations
Marie Hermann
Rétrospective

LE COMITÉ DE SÉLECTION

Jean-Pierre Rehm
Marco Cipollini
Nicolas Feodoroff
Claire Lassole
Cyril Neyrat
Olivier Pierre

LE FIDLAB

Fabienne Moris
Directrice
Francisca Lucero
Coordinatrice FIDLab
Yuanyuan Jiang
Assistante FIDLab
Julie Marnay
Coordinatrice industrie FIDLab

RÉGIE LIEUX & SALLES

Kamel Beztout, Vladimir Demoule,
Naima Slimani, Sara Belayache,
Elodie Wattiaux

PROJECTIONNISTES

Stéphane Imari, Chloé Blondeau,
Rémi Laurichesse, Aladin Jouini,
Christine Dancausse

CHAUFFEURS ET RUNNERS

Jérémy Payen, responsable
chauffeurs
Rémy Gallas, Leny Papalardo,
Lauren Lenoir

CATALOGUE

Guillaume Amen, coordination,
Nunc, mise en page
Yann Chippaux, Caractère
Imprimerie
Visuel de couverture : Alexander
Schellow
Traducteurs : Claire Habart,
Lucy Lyall Grant, Jérôme Nunes,
Giancarlo Siciliano, Sarah Morris

LE QUOTIDIEN DU FESTIVAL

Jean-Pierre Rehm
Directeur de publication
Cyril Neyrat
Rédacteur en Chef
Nathan Letoré
Nicolas Feodoroff
Olivier Pierre
Fabienne Moris
Claire Lassole
Marco Cipollini
Rédacteurs
Guillaume Amen
Coordination, graphisme

INTERPRÈTE

Kateryna Kryzhanovska

ÉQUIPE SUBLIMAGES

Manuel Soubiès, Pau Cirre

PHOTOGRAPHES

Hara Kaminara
Elsa Stube
Justine Batteux

BÉNÉVOLES

Hilda Doré, Lauree Despres,
Jeanne Moulins, Anna Le Calvez,
Lina Chemlal, Charlotte Quéré,
Cécile Sotty, Joséphine Onado,
Marie Masi, Joséphine Chauchat,
Emmelyne Péault-Hampshire,
Selma Laghmara, Laëtitia Fournier,
Nairyé Apelian, Noémi Devaux,
Lucia Ruiz de Infante, Adélaïde
Lavallée, Silène Garric, Amelle
Meliani, Juliette Corne, Karim
Bacoul, Laura Ferrini, Ethel Saban,
Lili Parson, Laetitia Roux, Lisa
Studer, Haroun Bruneton, Nadjate
Chachoua, Fatima Hanadev

REMERCIEMENTS

3 BIS F
Ambassade de Suède en France
BAL / BAFICI
Berlinale Talent
Centre Culturel Portugais à Paris
Centre Culturel Canadien
Centre Wallonie-Bruxelles
International
Centre Wallonie-Bruxelles de Paris
Cinélantino - Cinéma en
Construction - Toulouse
Cinemart
Cinémathèque Française
CIRVA
Consulat Général d'Allemagne à
Marseille
Diagonale Film Festival / Graz
Doc Alliance
Doc Lisboa
EAVE
ECAM - Escuela de Cinematografia
y Audiovisual de la Comunidad de
Madrid
Ecole des Beaux-Arts de Lyon
École Supérieure d'Art et de Design
de Saint Etienne
Festival Phare
Festival Scope
FICUNAM - Catapulta
FIF La Roche sur Yon
Film Center Serbia
Flanders Image
Fondation Camargo
Forum Culturel Autrichien
German Films
Goethe-Institut de Marseille
Institut Français
Institut Français Liban
Institut Ramon Llull
Institut Suédois à Paris
International Film Festival
Rotterdam
Jihlava International Documentary
Festival
Les rencontres cinématographiques
de Cerbère
Lisbon Screenings - Indie Lisboa
Manifesta 13 - Les Parallèles du Sud
Mar del Plata Film Festival
MECAS - Las Palmas Film Festival
Meetings on the Bridge
Metropolis Beyrouth
Montévidéo
Office du Tourisme de Marseille
QMRA - Doha Film Institute
Rectorat de l'Académie Aix-
Marseille
Rencontres du Cinéma Sud-
Américain de Marseille
Rencontres Internationales du
Documentaire de Montréal
Sharjah Film Platform
Sofia Meetings
Sarajevo Film Festival
Talent Beyrouth
Thessaloniki International Film
Festival
Université Aix-Marseille
Viennale
Wallonie-Bruxelles Images

Fabienne Aguado, Agnès Amar,
Anđelija Andrić, Marion Alluchon,
Sara Anedda, Laurence Audras,
Frédérique Angelier, Agnès b., Marie
Barba, Bernard Beignier, Muriel
Benisty, Siegrid Bigot-Baumgarbrer,
Véronique Blanchard, Dominique
Bluzet, Véronique Bourlon, Daphné
Bruneau, Maud Calmé, Emilie
Cauquy, Sébastien Cavalier, Jill
Chen, Julien Chenivresse, Alexander
Schellow, Julie Chenot, Julien
Chesnel, Sonia Ciccione, Jean-
François Chougnet, Christelle
Colonna, Marie Delouze, Anne-
Marie d'Estienne d'Orves, Chantal
de Beauregard, Christophe Gargot,
Fanny Graffault, Alice Guibaud,
Juliette Grimont, Leonor Harispe,
Bénédicte Hazé, Fernanda Jumah,
Elena Koncke, Charlotte Le Bos,
Véronique Le Bris, Anaïs Lebrun,
Ji-young Lee, Jean-Baptiste Le
Bescam, Anne-Marie Le Metayer,
Frédéric Leval, Yseult Lugagne
Delpon, Hélène Mazzella, Elvira
Kaurin, Genevieve Kinet, Annie
Martinez, Raúl-David Martínez Gili,
Alessio Massatani, Jean Mizrahi,
Stéphanie Nava, Julien Neutres,
Thomas Ordonneau, Thibaut
Pansard, Thierry Pariente, Stéphanie
Pécourt, Nathalie Piskowski,
ThomasPierre, Pierre Poncelet,
Ina Pouant, Pascal Raoust, An
Ratinckx, Serge Raysseguier,
Sébastien Ruiz, Angela Schanelec,
Béatrice Simonet, Manuel
Soubies, David Schwartz, Vanessa
Tiersky, Wolfgang Thoran, Sabine
Tumbarello, Véronique Traquandi,

Un grand merci aux producteurs,
distributeurs et ayant-droits qui
ont accepté des conditions de
complicité pour la diffusion de leurs
films

Index

- A**
A DANÇA DO CIPRESTE [48, 242]
A PEACEFUL DIVORCE [138]
A POTENTIALITY [114]
AMOR OMNIA [112]
AU MILIEU DE LA VILLE
IL Y AVAIT LE DÉSERT [194]
AUBRUN, L'ABSOLUE
PEINTURE [192]
- B**
BARRAGE D'ARRÊT FIXE
ET FERMÉ AU NIVEAU
DU CARREFOUR
HAMDALAYE [84]
BAS CHŒUR [86]
- C**
CAKE WALK NEGRE [237]
C'EST PARIS AUSSI [88]
CE N'ÉTAIT PAS
LA BONNE MONTAGNE,
MOHAMMAD [196]
CH... [198]
CHEZ LE MAGNÉTISEUR [237]
COME IL BIANCO [90, 242]
COMMUNICATING VESSELS [200]
- D**
DAS GLÜCK MEINER
SCHWESTER [181]
DE VEZ EM QUANDO
EU ARDO [142]
DEJA QUE LAS LUCES SE
ALEJEN [116]
DOLCE [140]
D.O.A : A RITE OF PASSAGE [202]
DOMOVINE [50]
- E**
EL RENACER DEL CARARE [144]
EXPLAINING THE LAW
TO KWAME [52]
EYES / EYES / EYES / EYES [54]
- F**
FICCIÓN PRIVADA [204]
FORENSICKNESS [92]
- G**
GLI APPUNTI DI ANNA AZZORI /
UNO SPECCHIO CHE VIAGGIA
NEL TEMPO [58]
GOODBYE MR WONG [56]
GREEN THOUGHTS [118]
GYRES 1-3 [60]
- H**
HABEMUS PAPAM [189]
HÂTE-TOI [146]
HELICONIA [120]
- I**
ICH BIN DEN SOMMER ÜBER IN
BERLIN GEBLIEBEN [185]
ICH WAR ZUHAUSE, ABER [183]
INCIDENCES [148]

- J**
J'AI AIMÉ VIVRE LÀ [94]
JEAN-FRANÇOIS STÉVENIN -
SIMPLE MESSIEURS [206]
- K**
KITÂB AL-ISFÂR: BOOK OF THE
JOURNEY [96]
- L**
L'HOMME, CE VIEIL ANIMAL
MALADE [208]
L'AMÉRICANISÉ [237]
L'ÎLE AUX OISEAUX [210]
LA CELLULE [98]
LE CHARME DISCRET DE
LA BOURGEOISIE [187]
LE MÉPRIS [186]
LÉGENDES [100]
LES DEMOISELLES DE
ROCHEFORT [244]
LES ÉPISODES - PRINTEMPS 2018
[122]
LES GRAINES QUE L'ON SÈME
[102]
LIMINAL [212]
LITTLE PRESIDENT [104]
- M**
MADAME A DES ENVIES [237]
MARSEILLE [158]
MATATA [214]
MAUVAIS SANG [188]
MS SLAVIC 7 [214]

- N**
N.P [64]
NACHMITTAG [182]
NO WEIGHT WHATSOEVER [150]
NORTHERN RANGE [62]
- O**
ONTEM HAVIA COISAS
ESTRANHAS NO CÉU [222]
- P**
PAJEÚ [66]
PARIS CALLIGRAMMES [218]
PEAUX DE VACHES [220]
PLÄTZE IN STÄTDEN [180]
POINT AND LINE TO PLANE [124]
PRAG, MÄRZ 92 [185]
- R**
RESPONSABILIDAD
EMPRESARIAL [224]
RÍO TURBIO [68]
- S**
SALLE OBSCURE [152]
SANDLINES: THE STORY OF
HISTORY [226]
SCHÖNE GELBE FARBE [185]
SE ESCUCHAN AULLIDOS [70]
SEE YOU IN MY DREAMS [154]
SOON IT WILL BE DARK [126]
SWEAT [128]

- T**
TENDRE [228]
THE SUN AND THE LOOKING
GLASS - FOR ONE EASILY
FORGETS BUT THE TREE
REMEMBERS [130]
THEMROC [188]
TODA LA LUZ QUE PODEMOS
VER [72]
TODO LO QUE SE OLVIDA
EN UN INSTANTE [74]
TWO STONES [76]
- U**
UN CHAT RÊVE DU NORD [106]
UN MUSÉE DORT [108]
UNE MAISON [230]
- V**
VISIÓN NOCTURNA [78]
VOIN [132]
- W**
WEIT ENTFERNT [185]
- Z**
ZAHO ZAY [80]

Index réalisateurs

A

Laurent ACHARD [206]
Francis ALŸS [226]
Mauricio ARANGO [150]
Judith AUFFRAY [230]

B

Thomas BAUER [84]
Dana BERMAN DUFF [114]
Gaëlle BOUCAND [132]
Elsa BRÈS [128]
Luis BUÑUEL [187]
Sofia BOHDANOWICZ [124, 216]

C

Mariana CALÓ [48, 242]
Leos CARAX [188]
Alessandra CELESIA [90, 242]
Julie CHAFFORT [100]
Christophe CLAVERT [104]

D

Sergio DA COSTA [210]
Camille DE CHENAY [108, 146]
Manuela DE LABORDE [212]
Olivier DEROUSSEAU [62]
Milena DESSE [130]
Julien DEVAUX [226]
Andrés DI TELLA [204]
Lav DIAZ [212]
Pedro DIOGENES [66]

E

Óscar ENRÍQUEZ [212]
Pablo ESCOTO LUNA [72]

F

Claude FARALDO [188]
Javier FAVOT [116]
Simone FLUHR [208]
Maïder FORTUNÉ [34, 200]

G

Ellie GA [60]
Chloé GALIBERT-LAÎNÉ [92]
Albert GARCÍA-ALZÓRRIZ [54]
Joachim GATTI [194]
Mathilde GIRARD [122]
Jean-Luc GODARD [186]
Philippe GRANDRIEUX [212]
Alice GUY [236, 237]

H

Isabell HEIMERDINGER [126]
Julio HERNÁNDEZ CORDÓN [70]
Baba HILLMAN [96]

I

Shun IKEZOE [154]

J

Andrés JURADO [144]

K

Sarah KLINGEMANN [86]
Maya KOSA [210]
Lech KOWALSKI [202]

L

Maxime LE MOING [152]
Kiyé Simon LUANG [56]

M

Jelena MAKSIMOVIĆ [50]
Gaël MARSAUD [194]
Tatiana MAZÚ GONZÁLEZ [68]
Patricia MAZUY [220]
Carolina MOSCOSO [78]
Annie MACDONELL [200]

N

Petna NDALI KO KATONDOLO [214]
Nathan NICHOLOVITCH [102]

O

Diogo OLIVEIRA [106]
Victor OOZEER [148]
Ulrike OTTINGER [218]

P

Isabel PAGLIAI [228]
Frédéric PAJAK [192]
Lucie PANNETRAT [140]
Florence PAZZOTTU [198]
Mili PECHERER [196]
Jonathan PEREL [224]

Q

Francisco QUEIMADELA [48]

R

Samir RAMDANI [98]
Maéva RANAÏVOJAONA [80]
Bruno RISAS [222]
Paula RODRÍGUEZ POLANCO [120]
Roeë ROSEN [52]
Constanze RUHM [58]

S

Régis SAUDER [94]
Angela SCHANELEC [158, 162]
Carlos SEGUNDO [142]
Richard SHPUNTOFF [74]
Lisa SPILLIAERT [64]

T

Georg TILLER [80]

V

Wendelien VAN OLDENBORGH [76]

W

Sidi WANG [138]
William Hong-xiao WEI [118]

Y

Yohei YAMAKADO [112]

SÉLECTION OFFICIELLE

A Dança do Cipreste
Portugal Film
Filipa Henriques
pf@portugalfilm.org

A Peaceful Divorce
Sidi Wang
sidiwang98@gmail.com

A Potentiality
DNA
Dana Berman
d.naduff@gmail.com

Amor Omnia
Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains
Trebik Natalia
ntrebik@lefresnoy.net

Barrage d'arrêt fixe et fermé au niveau du carrefour Hamdalaye
Poteau d'angle
Thomas Bauer
poteau.d.angle2018@gmail.com

Bas cœur
Sarah Klingemann
sarah_klingemann@hotmail.com

C'est Paris aussi
Revolt cinema
Odile Allard
odileallard@me.com

Come il bianco
Local Films
Kévin Rousseau
festivallocal@yahoo.fr

De Vez em quando eu ardo
Les Valseurs
Liyana
liyan@lesvalseurs.com

Deja que las luces se alejen
La pobladora cine
Alex Piperno
pipernoalex@gmail.com

Dolce
Cœur d'Artichaut
Lucie Pannetrat
lucie.pannetrat@gmail.com

Domovine
Taurunum film
Jelena Maksimovic
jelenamaksic@gmail.com

El Renacer del Carare
La Vulcanizadora
Andrés Jurado
lavulcanizadoraco@gmail.com

Explaining the Law to Kwame
Roe Rosen
rosenroee@gmail.com

EYES / EYES / EYES
Albert Garcia-Alzorriz Guardiola
albert.alzorriz@gmail.com

Forensickness
Chloé Galibert-Lainé
chloegl@hotmail.fr

Gli appunti di Anna Azzori / Uno specchio che viaggia nel tempo
Sixpackfilm
Dietmar Schwäzler
office@sixpackfilm.at

Goodbye Mister Wong
SHELLAC
Félicie Roger
felicie.roger@shellacfilms.com

Green Thoughts
William Hong-xiao Wei
s1681746@ed.ac.uk

Gyres 1-3
Ellie Ga
gaelliega@gmail.com

Hâte-toi
KALPA FILMS
Tristan Bergé
tristan.berge@hotmail.fr

Heliconia
Paula Rodriguez Polanco
paula.rodriguez.pol@gmail.com

Incidences
Oozeer Victor
victor.oozeer@gmail.com

J'ai aimé vivre là
SHELLAC
Félicie Roger
felicie.roger@shellacfilms.com

Kitâb al-isfâr: Book of the Journey
B. Hillman Baba Hillman
maynooth33@gmail.com

La cellule
Samsa
Alexis Bougon
alexis@samsha.fr

Légendes
MADAME JULIE CHAFFORT
contact.chaffort@gmail.com

Les épisodes – printemps 2018
Société Acéphale
Lorenzo Bianchi
festivals@societeacephale.com

Les Graines que l'on sème
NOUR FILMS
Agathe Zocco di Ruscio
azoccodiruscio@nourfilms.com

Little president
MACT PRODUCTIONS
Christophe Clavert
mact@mactprod.com

N.P
Escautville
Vincent Stroep
vincent.stroep@escautville.org

No Weight Whatsoever
Mauricio Arango
contact@mauricioarango.net

Northern Range
Olivier Derousseau
olivier.derousseau@gmail.com

Pajeú
Marrevolto
Amanda pontes
marrevoltofilmes@gmail.com

Point and Line to Plane
Independent
Sofia Bohdanowicz
sofia.bohdanowicz@gmail.com

Río Turbio
Antes Muerto Cine
Florença Azorin
antesmuertocine@gmail.com

Salle Obscure
Wrong Films
Thomas Carillon
thomas@wrongfilms.com

Se escuchan aullidos
There's no one
produccion.delba@gmail.com

See you in my dreams
Shun Ikezoe
shunikezoe1122@gmail.com

Soon It Will Be Dark
Isabell Heimerdinger
iheimerdinger@yahoo.de

Sweat
Elsa Brès
elsabresmariolle@gmail.com

The Sun and the Looking Glass – for one easily forgets but the tree remembers
Milena Desse
milenadesse@gmail.com

Toda la luz que podemos ver
Pablo Escoto Luna
pabloescotoluna@gmail.com

Todo lo que se olvida en un instante
Richard Shpuntoff
shpunter@gmail.com

Two Stones
LUX
Matt Carter
distribution@lux.org.uk

Un chat rêve du nord
Matière Revue
Vincent Pouydesseau
matiererevue@gmail.com

Un musée dort
Camille de Chenay
camilledechenay@gmail.com

Visión Nocturna
El Espino Films
Macarena Aguiló
maguilomar@gmail.com

Voin
Elinka Films
Gaëlle Boucand
elinkafilms@gmail.com

Zaho Zay
Tomsa Films
Thomas Lambert
thomas@tomsa-films.com

SÉLECTION
HORS COMPÉTITION

Au milieu de la ville il y avait le désert
Dekadrage
Stephanos Mangriotis
Gaël Marsaud
contact@dekadrage.org
gmarsaud@yahoo.fr

Aubrun, l'absolue peinture
Caravel Production
Caroline Velan
caroline.velan@caravelproduction.ch

Cake walk negre
Gaumont Pathé Archives
Agnès Bertola
arsenebertola@gmail.com

Ce n'était pas la bonne montagne, Mohammad
Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains
Natalia Trebik
ntrebik@lefresnoy.net

Ch...
Alt(r)a Voce
Florence Pazzottu
altra.voce@free.fr

Chez le magnétiseur
Gaumont Pathé Archives
Agnès Bertola
arsenebertola@gmail.com

Communicating Vessels
Annie Macdonell, Maider Fortuné
annie.macdonell@gmail.com
fortunemaider@gmail.com

D.O.A. : a Rite of Passage
Revolt Cinema
Odile Allard
odileallard@me.com

Ficción Privada
Pascale Ramonda
pascale@pascalaramonda.com

Jean-François Stévenin – Simple Messieurs
La Traverse
Gaël Teicher
nostraverses@gmail.com

L'homme, ce vieil animal malade
Dora films
Daniel Coche
production@dorafilms.com

L'île aux Oiseaux
Close Up Films
Flavia Zanon
flavia@closeupfilms.ch

Le Charme Discret de la Bourgeoisie
Carlotta Films
Ines Delvaux
ines@carlottafilms.com

Le Mépris
Carlotta Films
Ines Delvaux
ines@carlottafilms.com

Liminal
Coordinación de difusión cultural – UNAM
Michel Lipkes
michel.lipkes@fic.unam.mx

Madame a des envies
Gaumont Pathé Archives
Agnès Bertola
arsenebertola@gmail.com

Matata
Arsenal
Angelika Ramlow
ara@arsenal-berlin.de

Mauvais Sang
Tamasa Distribution
Telma Brault
telma@tamasadistribution.com

MS Slavic 7
Sofia Bohdanowicz
sofia.bohdanowicz@gmail.com

Ontem Havia Coisas Estranhas no Céu
Vitrine Filmes Talita
Talita Arruda
talita@vitrefilmes.com

Paris Calligrammes
Sweet Spot Docs
Anna Berthollet
anna@sweetspotdocs.com

Peaux de vaches
La Traverse
Gaël Teicher
nostraverses@gmail.com

Responsabilidad Empresarial
Jonathan Perel
jonathan.perel@gmail.com

Sandlines: The Story of History
Francis Allys, Julien Devaux
sandlines.film@gmail.com

Tendre
Manifest
Anaïs Colpin
anais@manifest.pictures

Themroc
Tamasa Distribution
Telma Brault
telma@tamasadistribution.com

Une maison
Judith Auffray
judith.auffray@rocketmail.com

Shellac Films
Thomas Ordonneau
thomas.ordonneau@shellacfilms.com

Lovely Yellow Color
Prague, March 92
Far Away
I Stayed in Berlin all Summer
My Sister's Good Fortune
Places in Cities
Marseille
Afternoon
I Was At Home, But

PRIX ALICE GUY



FID FESTIVAL
INTERNATIONAL
DE CINÉMA
MARSEILLE

Le Prix Alice Guy est heureux de s'allier au 31^e FID pour encourager les femmes cinéastes à poursuivre leur voie.

En avant les femmes !

Créé en 2018, le Prix Alice Guy, du nom de la première cinéaste au monde, oubliée malgré une carrière prestigieuse et foisonnante, a vocation à valoriser le travail des réalisatrices.

Chaque année, le Prix Alice Guy honore ainsi un film et celle qui l'a réalisé. Il est choisi parmi tous les longs métrages français sortis dans l'année à l'issue d'un processus en deux temps : un vote ouvert à tous sur internet qui détermine cinq finalistes qu'un jury professionnel paritaire départage. Après *Paris La blanche* de Lidia Terki et *Un amour impossible* de Catherine Corsini, *Papicha* de Mounia Meddour a obtenu le Prix Alice Guy en 2020.

Partenaire du FID, le Prix Alice Guy élargit son action en récompensant le travail des réalisatrices de la compétition Flash et les incite ainsi à monter leurs prochains projets.

Le Prix Alice Guy a reçu la double labellisation ONU Femmes France et Génération Egalité Voices.

Merci à tous nos partenaires engagés qui font grandir le Prix chaque année.



Soutenu par
**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**
Liberté
Égalité
Fraternité



www.prixaliceguy.com

SORTIR OU RESTER CHEZ SOI ?

POUR FAIRE VOS CHOIX

Télérama

DÉCOUVREZ NOS SÉLECTIONS

REJOIGNEZ-NOUS SUR



15 AMBULANTE

Ambulante Film Festival

www.ambulante.org

F: GiradeDocumentalesAmbulante

T: @Ambulante

I: Ambulanteac

JUILLET - AOÛT 2020 N° 767

CAHIERS DU CINEMA

PICCOLI · CRONENBERG · MALMKROG · LE SEL DES LARMES · EVA EN AOÛT · CAMÉRAS POLICIÈRES



ROHMER À LA PAGE

PREMIÈRE SAISON PARALLÈLE DU CENTRE WALLONIE-BRUXELLES | PARIS #MARSEILLE 2020 #SAISON FUTURS SPÉCULATIFS

Virale et désanctuarisante une Première saison composée d'échéances en arts visuels, en littératures contemporaines, en performances, en cinéma, en théâtre, en danse... dédiée aux territoires contemporains de création d'artistes belges et internationaux soutenu.e.s par la Fédération Wallonie-Bruxelles.

En savoir plus : www.cwb.fr/saison-parallele

LE CENTRE WALLONIE-BRUXELLES | PARIS

Loin de constituer un mausolée contribuant à canoniser et façonner la culture belge francophone, le Centre promeut la création contemporaine dans sa transversalité & met en lumière l'écosystème créatif de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Le Centre constitue un catalyseur de référence sur l'état de la création belge.

Doté d'espaces poreux : galerie, théâtre, librairie, cour, cinéma... Le Centre dévoile par saison des créations qui attestent de l'excellence de la scène belge francophone et de son irréductibilité à un mouvement en isme. Situé dans le 4^e arrondissement de Paris, face au Centre Pompidou, sa programmation se déploie sur plus de 1000m².

Le Centre est un service décentralisé de Wallonie-Bruxelles International (WBI) : instrument de la politique internationale menée par la Wallonie, la Fédération Wallonie-Bruxelles et la Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale.

Cinéma du réel

Festival international du film documentaire

43^e édition
12 – 21 mars 2021
www.cinemadureel.org

Joris Ivens - A Valparaíso



Emma Davie, Peter Mettler - Becoming Animal



Dora García - Second Time Around



Jørgen Leth - The Perfect Human



doclisboa
international
film festival

NEW DATES

10
11
12
'20

01
02
03
'21

18th

doclisboa

www.doclisboa.org

Your Online Documentary Cinema



Watch Online
2000+ films
retrospectives, festival hits,
arthouse documentaries

dafilms.
com

DOCUMENTA MADRID

F A L L
2 0 2 0

DM
20

FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINE DE MADRID
MADRID INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

On
s'occupe
des
dialogues,
chargez-
vous
des
images.



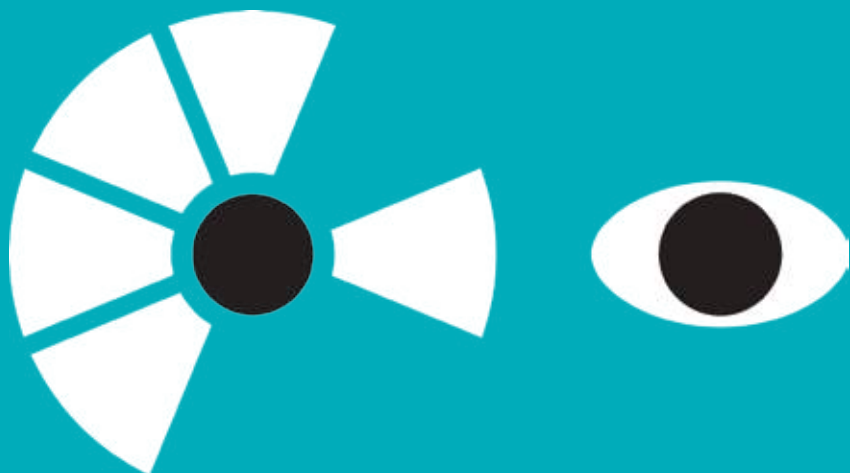
À Marseille,
99.0 FM

Simenon, Vargas,
Hemingway,
Ferrante...
Sur France Culture
la fiction se fait
avec les plus
grandes plumes,
les meilleurs
acteursetactrices
et de prestigieux
musiciens et
musciennes.
A découvrir
chaque semaine
à l'antenne ou
en podcast sur
franceculture.fr



L'esprit
d'ouver-
ture.

Watch films from FID Marseille 2020



**Festivals
on Demand** | for film
professionals
world wide



FESTIVAL SCOPE Pro
pro.festivalscope.com

Co-funded by the
Creative Europe MEDIA Programme
of the European Union



FIC UNAM 11

UNAM
International
Film
Festival
Mexico City



**MARCH
18 - 25**

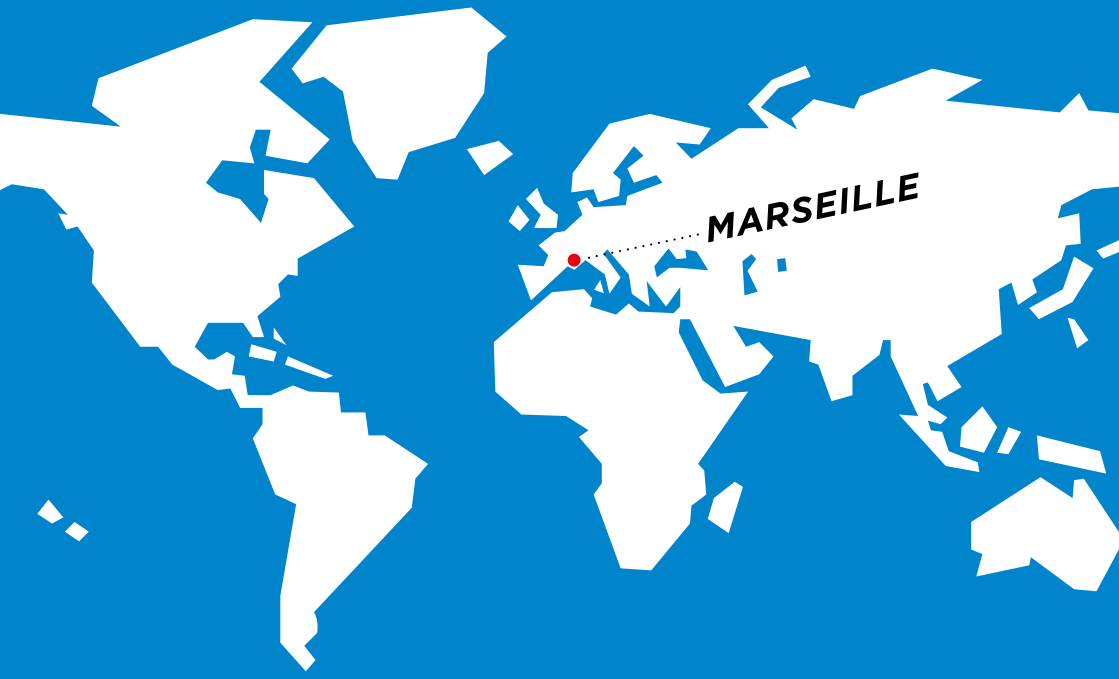
2021

ficunam.unam.mx
f t i @ficunam

cultura**UNAM**



OPENING THE DOORS TO GERMAN CINEMA



german
●●● films

24th Ji.hlava
International
Documentary
Film Festival
27.10. – 1.11.2020
Ji-hlava.com





porto/
post/
doc

OPEN

1 Jan
— 15 Set
2020

CALL

7th Film & Media Festival
20–29 Nov 2020
portopostdoc.com

MUBI

REGARDEZ
LE MEILLEUR
DU CINÉMA

Le chant de la forêt 2018
João Salaviza, Renée Nader Messori

UNE LIBERTÉ DE TON, UN REFUS DES MODES, UNE VISION SINGULIÈRE.

Découvrez **positif**

ÉDITÉE PAR INSTITUT LUMIÈRE | ACTES SUD

« De loin, la meilleure revue de cinéma en Europe. » *Variety*



Retrouvez chaque mois **Positif** en kiosque et en librairie

📍 Renseignements sur revue-positif.net

PROCIREP

Société des Producteurs
de Cinéma et de Télévision

11bis, rue Jean Goujon - 75008 Paris

tél : 01 53 83 91 91

fax : 01 53 83 91 92

www.procirep.fr

COMMISSION CINEMA

La PROCIREP est la société civile des producteurs de Cinéma et de Télévision chargée de la défense et de la représentation des producteurs français de Cinéma et de Télévision dans le domaine des droits d'auteurs et des droits voisins.

La PROCIREP assure notamment la gestion des rémunérations revenant aux producteurs d'oeuvres cinématographiques et audiovisuelles au titre de la copie privée, des droits de retransmission ANGOA-AGICOA et divers autres droits perçus en France et à l'étranger.

25% des sommes perçues au titre de la copie privée sont affectés par une Commission Cinéma et une Commission Télévision à des actions d'aide à la création.

CONTACT GESTION DE DROITS

Chargée de Communication

Sylvie MONIN - 01 53 83 91 85

Mél : sylvie_monin@procirep.fr

CONTACTS AIDE A LA CREATION

Responsable des aides à la création Cinéma

Catherine FADIER - 01 53 83 91 88 - catherine_fadier@procirep.fr

Responsable des aides à la création Court Métrage

Séverine THUET - 01 53 83 91 86 - severine_thuet@procirep.fr

Responsable des aides à la création Télévision

Elvira KAURIN - 01 53 83 91 87 - elvira_kaurin@procirep.fr

Long Métrage

aide remboursable à 50%, attribuée aux sociétés de production de long métrage, en fonction de leur politique d'investissement et de développement sur l'écriture de scénario.

Court Métrage

aide aux sociétés produisant du court métrage, en fonction de la politique de production de la société en matière de court, de l'exploitation des films produits et du programme présenté.

Intérêt Collectif

aide à des projets favorisant le développement et la promotion du métier de producteur et du secteur de la promotion cinéma.

COMMISSION TELEVISION

Documentaire

aide à la production attribuée aux sociétés en fonction de leurs investissements et de la qualité artistique du projet.

aide au développement attribuée en fonction de la politique de production et de développement de la société et de la qualité artistique du programme présenté.

Fiction

aide au développement et à l'écriture, attribuée aux sociétés en fonction de leur politique de production et de la qualité artistique des projets présentés.

Animation

aide à l'écriture et au pilote de programmes, attribuée aux sociétés en fonction de leur politique de production et de la qualité artistique des projets présentés.

Intérêt Collectif

aide à des projets favorisant le développement et la promotion du métier de producteur et du secteur de la promotion audiovisuelle.





Rencontres
internationales
du documentaire
de Montréal

Montreal
International
Documentary
Festival

12 – 22 NOV. 2020

23e édition

info@ridm.ca
ridm.ca

f ForumRIDM
t ForumRIDM
@ forumridm

PLUS DE 150 FILMS
MORE THAN 150 FILMS

5 SECTIONS COMPÉTITIVES
5 COMPETITIVE SECTIONS

6 SECTIONS NON-COMPÉTITIVES
6 NON-COMPETITIVE SECTIONS

RÉTROSPECTIVES
RETROSPECTIVE

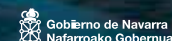
INSTALLATIONS INTERACTIVES
INTERACTIVE INSTALLATIONS



PUNTO DE VISTA

PAMPLONA - IRUÑEA - 15 — 20 MARZO 2021

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DOCUMENTAL DE NAVARRA
NAFARROAKO ZINEMA DOKUMENTALEKO NAZIOARTEKO JAIALDIA
INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL OF NAVARRA



#CRISE
#AGRICULTURE



**AVEC LE
DOCUMENTAIRE
ON NE PEUT
PLUS DIRE QU'ON
NE SAVAIT PAS**

Je ne veux pas être paysan de Tanguy Le Cras
2018 - France 3, Vivement lundi !
Étoile de la Scam 2019

Scam*

“ Rencontres SCELf de l'Audiovisuel
Shoot the Book ! Cannes
Shoot the Book ! Los Angeles
Shoot the Book ! Shanghai
Shoot the Book ! Bombay
Prix Polar en Série à Quais du Polar
FID Marseille
Doc à la page au FIPADOC ”



SCELF
Société Civile des Éditeurs de Langue Française

L'interface active entre producteurs et éditeurs en
matière d'adaptation audiovisuelle



_Crafty subtitles _Artisans sous-titreur _Subtítulos sin fronteras

Calle el Castaño, 1
18008 Granada - Espagne
Tel (+34) 958 04 33 75
abc@sublimages.com



Videos de Poche



Postproduction
Color grading
Editing

VIENNA
INTERNATIONAL
FILM
FESTIVAL

VIENNA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

V'20

OCTOBER 22—NOVEMBER 1, 2020

viennale.at

16–24.4
2021

Visions
du Réel
International
Film Festival Nyon

Main Partner

la Mobilière

Media Partner

SRG SSR

Institutional Partners

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Office fédéral de la culture OFC
Direktion des Kulturbauwerts und der Kulturgüter OFK

Canton de
Vaud

VILLE DE
NYON

Région
de Nyon

LOTTERIE
ROMANDE

**Le + du FID version radio
et web**

**Augmentez votre expérience
du FID avec le web-mag FID +**

**Plateaux radio en public du
Cinéma Les Variétés**

+ chroniques

+ émissions thématiques

**+ rencontres avec les
réalisateurs**

= écoutez le cinéma !



**GRENOUILLE
EUPHONIA**

www.radiogrenouille.com/fidplus

et sur les ondes de Radio Grenouille - 88.8FM

vive la peinture ... vive la sculpture ... vive le dessin !!

*moins de
trente ans !!*

THIBAUT BOUEDJORO
BRUNO GADENNE
MATTHIAS GARCIA
VINCENT LAVAL
MATHILDE LESTIBOUDOIS
HERVÉ PRIOU
SOLÈNE RIGOU

→ jusqu'au 1er août 2020



galerie du jour agnès b.
Place Jean-Michel Basquiat, Paris 13e
du mardi au samedi, 11h-19h
la-fab.com



**LA CULTURE
EST UN PLAISIR
PARTAGÉ.**

ARTE s'engage auprès des festivals.
Suivez toute notre actualité sur arte.tv

ARTE est partenaire de FID Marseille

arte