

57° FESTIVAL DEI POPOLI (Silvio Grasselli)

25.11.2016



57 *esimo*
**FESTIVAL
DEI POPOLI**

**Festival Internazionale
del Film Documentario**

International Documentary Film Festival



57esimo
**FESTIVAL
DEI POPOLI**

**Festival Internazionale
del Film Documentario**

International Documentary Film Festival

Firenze 25.11.16/02.12.16

**DANS LES CHAMPS DE BATAILLE:
IN THE BATTLEFIELDS:**

**IL CINEMA DI DANIELLE ARBID
THE CINEMA OF DANIELLE ARBID**



DANS LES CHAMPS DE BATAILLE IL CINEMA DI DANIELLE ARBID

A CURA DI SILVIO GRASSELLI

Danielle Arbid inizia la sua vita adulta con una fuga, anzi, meglio, con un allontanamento. Il viaggio intrapreso, a diciassette anni, da Beirut verso Parigi però non è un modo per lasciarsi alle spalle il Libano e tanto meno per dimenticare la sua storia. Tutto il tempo che segue, Danielle lo impegna in un corpo a corpo pendolare con la madrepatria: il racconto appassionato di un'amante lontana ma anche l'indagine tenace e misericordiosa condotta sulla nazione – il paese, la famiglia, la popolazione, la cultura – dalla quale proviene. Un racconto e un'indagine che mettono sullo schermo la guerra civile – ferita non rimarginabile e grande rimosso della storia del Libano – il sesso – doppio tabù di un paese arabo diviso tra Islam e cristianità – la paura e l'inquietudine perenne del sapersi costantemente in pericolo.

Il cinema di Danielle Arbid, preso come un corpo unico, è animato di due tensioni: la prima è quella dell'osservazione a distanza (che si tratti delle interviste agli ex combattenti della guerra civile che siedono di fronte alla regista in *Seule avec la guerre* o degli incontri sessuali notturni fotografati da uno dei due protagonisti in *Un homme perdu*), la seconda è invece un movimento quasi ininterrotto che spinge corpi e sguardi attraverso lo spazio, non di rado caricato di valenze anche temporali (come succede nei numerosi sopralluoghi che cercano le tracce residue di un passato apparentemente rimosso dal volontario e consapevole oblio di chi resta, nel corto di finzione *Raddem* o nei documentari *Aux frontières* e *Seule avec la guerre*). L'osservazione a distanza poi non è quasi mai quella di uno sguardo remoto, ma più precisamente la laica separazione tra soggetto e oggetto, con un confine invisibile tra i due fuochi dei reciproci sguardi; il movimento è di rado diretto verso una meta certa, e, più che apice dell'azione, costituisce la nota a bordone che sottende l'agitata esistenza dei protagonisti.

Danielle Arbid ha diretto documentari e film a soggetto, corti e lungometraggi, e anche fuori dall'esperienza strettamente cinematografica si è cimentata su più fronti espressivi, dalla radio alla fotografia. Nonostante la varietà di forme e formati, una delle caratteristiche fondamentali del suo cinema è però il modo in cui ogni film è inserito e saldamente legato in un unico intreccio, con i singoli titoli facilmente riconducibili all'interno di un unico e vasto progetto, come fossero la raccolta dei tracciati esatti frutto di ricognizioni ogni volta di una parte diversa della medesima regione inospitale. In questa esplorazione per tappe, l'autoritratto e la biografia si sovrappongono quasi confondendosi del tutto; ma piuttosto che essere l'approdo, la destinazione, l'obiettivo, essi restano riferimenti, coordinate che circoscrivono un paesaggio, un orizzonte dentro il quale Danielle Arbid non esita a inoltrarsi con lo sguardo per raggiungerne il fondo della superficie, lì dove figure, persone e personaggi diventano universalmente familiari.

Danielle Arbid
Peur de rien



La prima origine, cronologica e politica, della scelta del cinema da parte di Danielle Arbid è il bisogno di dire 'lo'. La prima persona, la soggettività, la solitudine sono così i perni e le fondamenta sui quali la regista costruisce dispositivi discorsivi e narrativi ogni volta diversi, dal diario saggistico al *bildungsroman*, dall'*home movie* alla *spy story*, scegliendo come punto di bilanciamento dell'inquadratura la prima persona singolare femminile.

Tanto nei documentari quanto nei film a soggetto – corti e lunghi – i protagonisti sono cercatori solitari di libertà, viaggiatori, apolidei, migranti che guardano il mondo (il Libano, la Francia) da stranieri, interpellandolo sul passato rimosso e sugli argomenti proibiti. La partitura che ne determina e ne descrive l'agire è sempre l'emozione, prodotta modulando su due linee parallele il gesto e la parola. Il punto in cui l'immagine s'increspa e brilla, il momento in cui nel film lo stile incide più profondamente e efficacemente i materiali che il cinema riproduce è lì dove il gesto del protagonista entra in relazione con lo spazio circostante e lo modifica (la carezza sulla testa del padre ammalato che si ripete in *Nihna / Nous* e in *Dans les champs de bataille*, o i colpi sulle porte in una piccola piazza di Beirut della regista in cerca di testimoni della guerra civile) o quando la parola, come in un esorcismo, sembra liberare l'accesso all'identità vera e profonda del Libano (le confidenze sessuali in *This Smell of Sex*, le chiacchiere tra donne in *Conversations de salon*).

Eppure i documentari e i film a soggetto di Danielle Arbid non funzionano nello stesso modo. I documentari sono sempre il laboratorio estetico e il tavolo di prova dove fare ricerca, sperimentare elementi di stile, trovare e raccogliere materiali. Il fronte sul quale spingere sempre un po' più in là i confini del possibile. I film a soggetto sono invece l'officina dove riallestire, riordinare, ripianificare e rimontare i pezzi scoperti e raccolti attraverso l'esperienza documentaristica.

IN THE BATTLEFIELDS THE CINEMA OF DANIELLE ARBID

BY SILVIO GRASSELLI

Danielle Arbid began her adult life with an escape, or rather a separation. She embarked on a travel from Beirut to Paris when she was seventeen years old, but this didn't mean leaving Lebanon behind or forgetting its history. During the intervening period, Danielle has been a commuter grappling with her homeland, telling its passionate story like a distant lover, but also tenaciously and sympathetically investigating on the nation – the country, family, population, and culture – from which she comes. Her story and her investigation bring to the screen the civil war, a wound that won't heal as well as Lebanon's repressed collective memory, sex, a double taboo in an Arab country divided between Islam and Christianity, fear, and the relentless anxiety of someone who feels constantly in danger.

The cinema of Danielle Arbid, considered in its whole, is animated by two tensions: the first one is given by observation at a distance, whether it means interviewing the veterans of the civil war sitting in front of the film director in *Seule avec la guerre*, or filming sexual intercourse at night photographed by one of the two main characters in *Un homme perdu*. The second tension is



Danielle Arbid
Dans les champs de bataille

given by an almost uninterrupted movement pushing bodies and gazes forward across space. Not uncommonly, it has a temporal valency, like in the several recesses looking for residual traces of a past that is apparently repressed through the voluntary, conscious obliviousness of those who remained. This can be seen in the short feature *Raddem* or in the documentaries *Aux frontières* and *Seule avec la guerre*. Moreover, observation at a distance almost never corresponds to a remote gaze, but means precisely the secular separation of subject and objet, with an invisible boundary between the two *foci* of the mutual gazes; the movement is rarely bound to a certain destination, and, more than the climax of action, it constitutes the drone note that sustains the agitated existence of the characters.

As film director, Danielle Arbid has made short- and full-length documentaries and feature films. Besides the strictly film production, she has worked with other media, from radio to photography. However, in spite of the variety of forms and formats, one of the main characteristics of her cinema is the way each film is inserted and firmly tied in a single thread. The different works are easily linked to a single, vast project, as if they were a collection of the exact routes of reconnaissance trips conducted in different areas of a savage region. In this step-by-step exploration, self-portrait and biography tend to overlap and almost blend into each other. But less than the destination, the goal, they are bearings, coordinates circumscribing a landscape. Within this horizon, Danielle Arbid's gaze does not hesitate to advance until she reaches the bottom of the surface, there where figures, people, and characters become universally familiar.

Danielle Arbid was first driven toward cinema, in chronological and political terms, by the need to say 'I.' The first person, subjectivity, and solitude are the pivots and foundations on which the film director constructs always different discursive and narrative devices, from diary-essay to *Bildungsroman*, from home movie to spy story, choosing the feminine singular first person as a point of balance in the shot.

In both documentaries and features, short and long, the leading characters are lone seekers of freedom, travellers, stateless persons, or migrants who look at the world (Lebanon, France) with foreign eyes, challenging its repressed past and forbidden topics. The music score that determines and describes their actions is always emotion, produced by modulating gesture and word on two parallel lines. The spot in which the image ripples and sparkles, the moment in which style cuts more deeply and effectively into the materials that film reproduces, is where the protagonist's gesture establishes a relation with the surrounding space and modifies it (e.g., the caress on the head of the sick father that occurs in both *Nihna / Nous* and *Dans le champs de bataille*). This moment is also to be found when speech seems to work like an exorcism, giving access to the deepest, truest identity of Lebanon (e.g., the sexual secrets exchanged in *This Smell of Sex*, or the women's chit-chat in *Conversations de salon*).

And yet, Danielle Arbid's documentaries and feature films do not work in the same way. Her documentaries are always an aesthetic laboratory and a test bench where she can do research, experiment with elements of style, find and gather materials. They are the frontline that allows pushing a bit more the boundaries of the possible. On the other hand, her feature films are the workshop in which she can set up anew, re-order, re-plan, and re-edit the pieces discovered and collected through the documentary experience.

IL CORPO DELLE EMOZIONI

Conversazione con Danielle Arbid

A CURA DI SILVIO GRASSELLI

Qual era il rapporto con il cinema in Libano, prima che iniziassi la tua carriera di regista? Andare al cinema era una delle tue abitudini? Ci son stati generi cinematografici, cinematografie nazionali o registi a ispirarti in modo speciale quando eri adolescente?

Quando avevo dieci anni, a Beirut, andavamo al cinema a vedere le commedie. Non esisteva un cinema libanese vero e proprio. Solo dopo ho scoperto il cinema di Maroun Baghdadi, una figura importante del cinema libanese. All'epoca guardavo principalmente videocassette. A mio padre piaceva molto affittare videocassette, si era appassionato ai film di Bruce Lee. Ogni settimana andavamo insieme in un negozio ad affittare le nuove uscite. Era un raro momento di felicità e di leggerezza. Sceglievamo film alla cieca. Di colpo, a tredici anni, ho scoperto, e poi guardato forse addirittura dieci volte, *Furyo* (*Merry Christmas Mr. Lawrence*) di Nagisa Oshima. Un film che credo mi abbia infuso senza che me ne rendessi conto il desiderio di fare cinema... perché dal Libano, dove vivevo all'epoca, credevo che il mondo occidentale fosse popolato di tanti potenziali David Bowie! Dentro *Furyo* ho scoperto inconsciamente il meccanismo del desiderio o la spinta a filmare i corpi rendendoli desiderabili, al punto che li si voglia toccare.

Hai cominciato la tua carriera di narratrice (ti consideri una narratrice?) lavorando come giornalista. Qual è stato il momento chiave che ha deciso il passaggio al cinema? È stato solo per superare il problema linguistico, visto che non sei madrelingua francese?

Non mi considero una narratrice. Non riprendo storie, ma emozioni. Così la vedo io. Voglio che ognuno dei miei film sia pervaso da un alto grado di intensità emozionale nel soggetto, nello stile o nell'approccio. La storia è importante ovviamente, ma quel che mi guida è il modo in cui renderla vera. In un certo senso sì, ho iniziato come narratrice, ho studiato giornalismo. Sembrava la scelta più conseguente dopo aver studiato letteratura alla Sorbonne Nouvelle. Non sapevo che altro fare. Eppure essere una reporter aveva i suoi aspetti negativi. Ero una pessima giornalista. Volevo usare la soggettività nei miei articoli. Ho pensato allora di scrivere libri, ma come dici, il francese non è la mia lingua. Sono cresciuta a Beirut e poi venuta a Parigi a 17 anni. All'età di 27, ho diretto il mio primo cortometraggio quasi per errore, giusto per sperimentare qualcosa di rischioso. Il cinema è arrivato a me dal nulla. E così tutti i miei film hanno in comune i rischi che affronto ogni volta per riuscirci a realizzarli. Come Koji Wakamatsu, il grande regista giapponese, disse una volta "Provo a fare i film che altri registi si rifiutano di fare". Suona presuntuoso, ma mi piace prendere strade piene di pericoli, scegliere il rischio di perdermi.



Danielle Arbid
Beyrouth Hotel

© Sarmad Louis

Pensi che il tuo cinema abbia legami diretti con i luoghi nel quale lo giri, dove raccogli le immagini per i tuoi film? Ti sembra influenzato dall'ambiente intorno al set?

Direi che eludere, infrangere le regole è l'atto fondamentale in tutti i miei film. È l'ossigeno del quale essi respirano. E non è forse un caso che tutti i protagonisti che invento fuggano da diverse forme di restrizione e prigionia. Mi piace giocare con l'elemento dell'evasione: come per esempio l'azione di un prigioniero che pianifica una fuga verso l'ignoto. Direi che si tratta più dell'idea del rifiuto per un territorio e della ricerca di posti nuovi. Per questo non rispetto il cliché dell'esotismo, per questo non possono facilmente collocarmi dentro il grande calderone del "World Cinema". Anche se molti dei miei film son stati girati in medioriente, in Libano. Ma non sono una buona ambasciatrice. Anche in fatto di generi non sono così regolare: passo dal film saggio documentario, alla finzione, al cinema sperimentale. E mi piacerebbe fare anche film per il grande pubblico, in futuro. Amo riprendere le città. Beirut per esempio è una città molto strana, un misto di violenza e compassione. È un posto come nessun altro. La gente può insultarti e venirti in aiuto nella stessa strada, nel giro di dieci minuti. Parigi è più difficile da afferrare. È un diverso tipo di avventura. A Parigi sento la violenza della solitudine, la difficoltà della gente di comunicare. La necessità di ribellarsi contro il loro stesso sistema. Devo ammettere che l'Europa, per me, è il nuovo territorio da filmare. Per respirare liberamente. Perché su quattro lungometraggi di finzione che ho diretto uno, *Dans les champs de bataille* (*In the Battlefields*, 2004), è stato pesantemente censurato, mentre altri due – *Un Homme Perdu* (*A Lost Man*, 2007) e *Beyrouth Hotel* (2010) – sono stati proibiti nei cinema di tutto il Medioriente, accusati di ritrarre "contenuti apertamente sessuali" e minacciare "la sicurezza nazionale", stando alle dichiarazioni dell'Ufficio per la Censura libanese. Ho anche combattuto legalmente contro la censura dei miei film, ma ho perso la causa. Molta gente ancora li giudica attraverso il prisma del moralismo paternalistico.

Qual è stata la tua esperienza personale della guerra in Libano? Come e quanto vicino ti ha raggiunta? In che modo e fino a che punto ti ha colpita? In ognuno dei tuoi film si può dire che ci sia la guerra, la violenza, il sentimento dell'angoscia e della paura. E più scendi in profondità nell'analisi della dimensione privata, intima dei tuoi protagonisti – della tua famiglia, di te stessa in alcuni casi – più sembra che trovi violenza e paura. Come se tutto il tuo cinema fosse, nella sua parte più profonda, la ricerca dell'origine di questa anima oscura condivisa. È davvero così? È per te anche la via per cercare una parte della tua identità?

Forse, se non fossi stata libanese e non fossi nata in una famiglia come la mia, non avrei fatto i film che ho fatto. A questo punto devo citare François Truffaut, che disse di essere "il felice risultato di un'infanzia tormentata". Il mio rapporto con il Libano e il mondo arabo è sempre stato piuttosto tumultuoso. Questa inquietudine è profondamente radicata in me. È la paura che sento – e che ho sempre sentito – quando sono in Libano. Ho la certezza che nessuno mi può proteggere quando sono là. Quando ero bambina avrei dormito accanto a mio padre che usava tenere una pistola sotto il cuscino; ma avevo paura che mi uccidesse durante la notte, mentre fuori c'era la guerra civile. Era una paura inesplicabile, davvero; priva di qualsiasi logica, perché mio padre mi voleva bene, non mi avrebbe mai fatto alcun male. Questa sensazione di assoluta insicurezza tormentava moltissimo le persone che sceglievano di ignorarla. Oppure succedeva che ne divenivano ossessionati, proprio come se fosse una droga. Nella mia carriera questa paura inconscia è diventata la principale fonte d'ispirazione, una parte di me. Mi ha fatto piacere cose e persone pericolose; e ha allargato costantemente i miei limiti. Alla fine però l'ho rifiutata, è davvero estenuante.

Danielle Arbid
Dans les champs de bataille



Uno dei modi in cui questa anima nera, questa inquietudine di cui parli viene alla superficie, uno dei suoi "sintomi", sembra essere la negazione: un forte impegno da parte di tutti per dimenticare e per far sì che gli altri dimentichino. Per questa ragione nei tuoi film i ricordi, tutte le tracce di memoria, hanno così tanta importanza? È giusto dire che uno dei principali strumenti/dispositivi che usi nel documentario è l'interrogazione (la domanda), diretta, qualche volta perfino sfacciata?

Si tratta, come ho detto, di mettere alla prova il mio coraggio, giocando con i limiti. Non so se sono coraggiosa. Penso di non esserlo. Per questo mi piace verificare cosa sono in grado di fare. Penso sempre che faccio ogni singolo film una volta sola. Cerco di essere sempre consapevole dell'importanza di questo colpo secco, di questa opportunità unica. Perciò, se ho una domanda da fare, deve essere la più ardua.

Forse qualunque regista fa dell'autobiografia quando fa cinema. Nel tuo caso questo sembra essere ancor più vero, più esplicito, più cruciale (la tua immagine e la tua voce nei film documentari, la tua immagine e/o i "pezzi" della tua vita nei film a soggetto). Potrei dire che fai sempre e solo cinema personale soggettivo, anche se spesso racconti una parte oscura della storia recente di una nazione, il Libano. È così? Come mai?

Sì. Credo che sia così per diverse ragioni. La più importante forse è che con questi film cerco di mostrare quanto sia indispensabile lottare contro il sistema imposto dalla famiglia, dalla società, contro i valori del 'Noi', che a me sono sempre sembrati coercitivi. Al 'Noi' contrappongo l' 'Io'. Forse perché ho cominciato come giornalista e ho sentito che mi richiedeva di sopprimere violentemente la mia soggettività. Io mi sono poi ritrovata nel cinema. La mia attrazione non aveva nulla a che fare con quella della cinefila: era del tutto inconsapevole. Sul mio primo set e quando poi ho scoperto cosa davvero ero in grado di fare – il che sarebbe a dire creare un mondo usando i miei occhi come punto di partenza – la sensazione era simile a quella di un credente al quale capiti di ricevere una rivelazione dalla Vergine Maria in persona. Lungo la mia carriera ho fatto esattamente quello che mi si chiedeva di non fare come giornalista: ho rifiutato di cancellare me stessa. E poi, la verità è il materiale migliore per costruire la finzione. Quando fai un film ti sposti dal personale all'universale. *Peur de rien (Parisienne)* per esempio, come pure altri miei film, è ispirato alla mia vita. Ma non è davvero la mia vita quella che scorre sullo schermo: è scritta, romanzata, interpretata. E la mia famiglia, trasformata. Parte da me sperando che arrivi a te, a voi.

Nei tuoi film – sia nei documentari sia nei film a soggetto – i protagonisti iniziano o finiscono con l'essere soli. Com'è legato questo a quel che dici spesso della società araba, dove l'individuo non esiste e si è considerati solo in funzione di un gruppo?

Non sono soli: riescono a fuggire. Lottano per trovare il loro posto. E quel che vorrei che la gente si portasse con sé dopo aver visto uno dei miei film è l'umanità dei protagonisti – come persone non come parte di un esotico gruppo sociale. Sono felice di appartenere al mondo arabo; ma non sono il suo effetto né la sua voce ufficiale. Racconto la realtà così come la percepisco, lontano dai luoghi comuni, con le sue contraddizioni. Se i miei film riescono ad aggredire le persone, a

spingerle a fronteggiare la loro realtà, allora forse sono riuscita a dire qualcosa di vero. Ci sono molte cose che amo del mondo arabo, non c'è solo il rifiuto: in fondo è pieno di contraddizioni. Cominciando dalla lingua araba. Sono in Francia da 25 anni, ma quando torno in Libano mi piace molto parlare arabo. *This Smell of Sex* per esempio seguita una mia fascinazione per la lingua parlata che ho esplorato per anni nella serie *Conversations de salon*, coinvolgendo le mie donne (incluse le mie zie) che parlano delle loro vite, delle loro abitudini rispetto all'assunzione delle medicine, dei loro mariti e dei loro figli. Il tutto diventa un'immagine; loro mentono e usano la lingua in un modo grandioso. In *This Smell of Sex* i miei amici parlano di cose lascive: gergalizzano la lingua, la cambiano, parlano usando un sacco d'inventiva.

A cominciare dai tuoi primi corti fino ai tuoi film recenti c'è molto spesso la ricerca di un'immagine legata al passato, come una traccia, un indizio lasciato dal tempo, un'immagine che è anche distruzione e morte. Una sorta d'immagine mancante che i protagonisti cercano di trovare nel presente (come affermi tu, alla fine di *Seule avec la guerre*: tu non scavi nel passato, scavi nel presente). Alla fine si tratta sempre di un'immagine assente, un'immagine impossibile. Che cos'è quest'immagine? Di che immagine si tratta?

Forse è la classica immagine di un'infanzia perduta. Sono stata lasciata da sola e ho sofferto la solitudine. Facciamo quel che facciamo per essere visti e considerati e amati. O l'immagine dei miei genitori felici: anche questa era un'immagine assente. Il cinema finalmente mi permette di inventare queste immagini perdute. Però voglio precisare che la nostalgia non c'entra. Ho fatto *Peur de rien (Parisienne)* perché di solito i film francesi sugli immigrati sono centrati sulla nostalgia per il paese abbandonato. Non è così. È un punto di vista limitato. La gente lotta per arrivare in Europa e in Francia perché sogna un futuro luminoso, non sogna il proprio passato. Non cerco l'immagine di un paese perduto perché sono cresciuta in tempo di guerra. La gente diceva sempre che Beirut era bellissima prima del 1975. Io quella città non l'ho mai vista. *Seule avec la guerre* è un film sulla pace ma rivolto contro la perdita della memoria, contro l'amnesia, contro i discorsi ufficiali del "non è successo niente". Gli uomini che ho ripreso mi hanno affidato il loro immenso patimento. Cercano la stessa immagine perduta dell'innocenza. È questo il tema del film.

Hai dichiarato in più di un'occasione che i tuoi film sono costruiti, centrati sulle emozioni, sulle passioni. Paura e angoscia, la *peur* non è soltanto una delle parole più pronunciate nei tuoi film: giace alla base profonda del tuo stile, cioè del modo in cui costruisci immagini, il modo in cui inquadri, il modo in cui monti, ecc.

È giusto, è così: se faccio film è per raccontare emozioni. La crudeltà in *Dans le champs de bataille*, la perdizione in *Un homme perdu* e la paranoia in *Beyrouth Hotel*, per citare solo i lungometraggi. Quando scrivo una sceneggiatura cerco di rendere le emozioni epidermiche, di esplorarle, di porle al centro della storia, di metterle in prospettiva. Di afferrare l'intangibile. I miei film sono prima di tutto esposizione di forti emozioni. So bene però che il cinema è tanto arte quanto intrattenimento. Per questo cerco di fare spettacolo meglio che posso. Soprattutto cerco di sfumare le emozioni, di presentarle in un ampio spettro in modo che lo spettatore s'identifichi il più possibile, che si dimentichi di sé stesso.

Danielle Arbid
Un homme perdu



Il sesso è un elemento ricorrente nei tuoi film. Sembra essere meno collegato alla relazione o al desiderio in sé e più all'impeto vitale nonostante tutto il resto: la manifestazione della natura profonda dell'essere umano. Come mai hai scelto di esprimere e rappresentare così tanto il sesso? Come e quanto questo è collegato con la cultura libanese e con i suoi tabù? Come lavori quando pensi e pianifichi le scene di sesso nei tuoi film?

Per cominciare, la ragione per cui uso così tanto il sesso nei miei film riguarda senza dubbio la mia volontà di dare un corpo a persone che sono percepite dall'Occidente come entità esotiche che fanno paura, persone senza alcuna sensualità o emozione. In genere, al cinema, gli arabi non possono essere amati né essere amabili. Io mi ostino a provare il contrario. Sensualizzare le donne arabe non è percepito oggi come politicamente corretto, dunque lo faccio anche perché sono una femminista. Più precisamente, il sesso nei miei film è un modo di essere il più vicina possibile a quello che provano i miei personaggi, di entrare come ho detto nella loro intimità, di svelare la loro vita privata - in contrapposizione alla loro vita pubblica, che invece è quello che vediamo di solito nei film - e di sentirli respirare. Un modo anche di affermare la grazia, perché io trovo questi momenti, quando sono ben girati, di una grande bellezza. In Europa vediamo sempre meno film carnali, sensuali. Per esempio, la prima parte di *Intimité* di Patrice Chéreau rappresenta per me tutto tranne che il sesso, un vero quadro degno di fare mostra di sé in un museo. Non è che voglia i corpi nudi, voglio piuttosto la passione di due persone che non possono più lasciarsi. È un peccato che non abbiamo più film con corpi nudi. Personalmente, quando giro scene carnali, le compongo come un dipinto o una scena di danza, con un'attenzione ossessiva per ogni singolo gesto. Cerco di glorificare la carne tanto quanto il movimento e la luce. E poi il mio amico, il fotografo Antoine d'Agata che ha lavorato con me sul film *Un homme perdu* mi diceva che lui, per esplorare situazioni di rischio, doveva sentirsene partecipe. Sono d'accordo con lui. Non vorrei mai avere un atteggiamento voyeristico... e allora partecipo.

Ci sono molti fili tesi, più e meno visibili, che legano insieme i tuoi documentari ai film di finzione. Uno di questi è il modo che hai di registrare, ed estrarre singoli gesti, singole parti dei documentari riposizionandoli dentro i film a soggetto. Un buon esempio – ma non è l'unico che potrei citare – è la scena di te che accarezzi la testa di tuo padre mentre lui è a letto in *Nihna / Nous* e poi la stessa identica scena la ritroviamo in *Dans le champs de bataille*. Dunque, come lavori nella concezione e pianificazione della regia nei film documentari e in quelli a soggetto?

Le finzioni procedono per tentativi. Le immagini intime vengono dopo, a nutrire le finzioni. Il documentario lo contrappongo alla messa in scena, per l'affermazione d'una soggettività. Mi piace molto passare dal lungometraggio ai formati cortissimi, poi alla fotografia e tornare al lungometraggio. Cerco di creare dei ponti tra i film o di riprendere gli stessi personaggi come in una frenesia. I miei corti "sperimentali" che ho diretto dopo anni, tra due lungometraggi, mettono in scena un universo intimo come in una costellazione. La serie *Conversations de salon* per esempio rappresenta le donne della mia famiglia, *This Smell of Sex* i miei amici, *Nihna / Nous* mio padre. Questi film mi permettono di documentare un mondo a me caro ma soprattutto di sperimentare idee cinematografiche un po' al limite. Come per esempio installare un microfono per lo spionaggio dentro il telefono di mia madre e girare *Allô Chérie*. Manca un film su mio fratello, ma non ho intenzione di farlo finché non trovi un'idea che mi permetta di "metterlo in scena". E può darsi che cerchi quest'idea a lungo. Non si tratta semplicemente di girare. I miei lungometraggi esprimono prima di tutto la violenza, quella della famiglia, della coppia. Questo richiede un lavoro meticoloso, appassionato. Non uso il cinema per fare della psicanalisi né per regolare conti in sospeso (anche se...), ma provo a sfruttare un'esperienza emotiva e trascenderla. In *Dans le champs de bataille* riprendo la casa dell'infanzia come l'occhio del ciclone di un paese in guerra: è da lì che parte la collera per contaminare l'intero paese. *Peur de rien*, il mio tredicesimo film, è ancor più diretto verso la pacificazione, l'approdo da qualche parte. Il mio prossimo film sarà una storia d'amore. L'adattamento di *Passion simple* della scrittrice francese Annie Ernaux. Sarà il mio primo adattamento cinematografico, ma mi ci trovo già completamente immersa.

Uno degli stilemi che ritornano in tutti i tuoi film è un certo modo di girare: un punto di vista mobile sul paesaggio urbano e, più in particolare, la vista dal finestrino di un'auto in corsa. Questo ha qualcosa a che fare con la tua condizione di "senza patria" o, meglio, con il tuo essere cittadina di due nazioni sempre impegnata in una ricerca? Quali sono le ragioni di questo movimento continuo? Qual è l'idea o l'emozione che c'è dentro?

L'idea principale è di nascondersi e mostrarsi. Giocare a nascondino con il *décor*, le emozioni, le idee ammesse. Non sono mai quello che sembrano. Questa suspense la trovo alla base di tutte le belle storie al cinema. Giocare è anche fare film liberamente, dal momento che i cineasti del nostro tempo, malgrado tutto, sono ancora in grado di creare pressioni. Charles Berling è un attore difficile con il quale ho avuto a che fare per *Beyrouth Hotel*. Lui ripeteva sempre, a chi voleva intendere, che io non sono una regista professionale. E aveva ragione. Se avessi voluto essere professionale avrei fatto la direttrice di banca! Ecco, io mi sforzo di spingermi ogni volta un po' più lontano e mi dico che il mondo è grande e che le frontiere sono spesso dove le mettiamo noi.

OPENING THE DOORS TO GERMAN DOCUMENTARIES



german
films

FIFA MONTREAL
HOT DOCS TORONTO
DOCUMENTA MADRID
CPH:DOX COPENHAGEN
IDFA AMSTERDAM
YIDFF YAMAGATA
AFI DOCS WASHINGTON D.C.
VISIONS DU RÉEL NYON
CINÉMA DU RÉEL PARIS
FULL FRAME DURHAM
SHEFFIELD DOC/FEST
ONE WORLD PRAGUE
IT'S ALL TRUE BRAZIL
DOCPPOINT HELSINKI
DOCS AGAINST GRAVITY POLAND
FID MARSEILLE
FESTIVAL DEI POPOLI FLORENCE
IDOCs BEIJING

THE BODY OF EMOTIONS

A conversation with Danielle Arbid

BY SILVIO GRASSELLI

Which was your relationship with film in Lebanon, before you became a film director? Were you used to going to the movie theatre? Were you particularly inspired by film genres, national cinemas, or film directors when you were a teenager?

When I was ten years old, in Beirut, we would go to the cinema for the comedies. There wasn't a real Lebanese film industry. Later on, I discovered the cinema of Maroun Bagh-dadi, an important figure of Lebanese cinema. At that time, I would watch mainly VHSs. My father loved renting videotapes. He was a Bruce Lee fan. We would go every week together to a video store and rent the new releases. Those were rare moments of happiness and carefreeness. We would choose the films at random. Suddenly, when I was thirteen, I discovered, and then possibly watched for ten times, Nagisa Oshima's *Merry Christmas Mr. Lawrence*. I believe this film unconsciously ignited in me the desire to make films... because from Lebanon, where I still lived at the time, I thought that the western world was peopled with many potential David Bowies! With *Merry Christmas Mr. Lawrence*, I unknowingly found out the mechanism of desire, or the drive to film bodies making them desirable to the point that you want to touch them.

You began your career as a storyteller (by the way, do you consider yourself as such?) working as a journalist. Which was the turning point towards film? Was it due to a language problem, since French is not your mother tongue?

I don't consider myself as a storyteller. I don't film stories, but sensations. That's how I see it. I require that each of my films be infused with a maximum amount of ardency in essence, form, or method... Story is important, of course, but what guides me is how to make it real. In a way, I did start as a storyteller, I studied journalism. It seemed the most immediate choice after studying literature at the Sorbonne Nouvelle. I didn't know what else to do. Still, being a reporter had its pitfalls. I was a very bad journalist. I wanted to insert subjectivity in my articles. I thought about writing books but, as you say, French wasn't really my language. I was raised in Beirut and came at 17 to Paris... At the age of 27 I directed my first short film by mistake, just to experience something risky! Cinema came to me out of nowhere... So, my films share the risks I take each time to make them exist. As Koji Wakamatsu, the great Japanese director once said, "I try to do the films that other directors refuse to do..." It seems pretentious, but I like to take dangerous roads, take the risk of getting lost.



Danielle Arbid
Dans les champs de bataille

Do you think that your film-making is tightly connected to the locations you choose, where you find the images for the films? In your opinion, does the surrounding space affect your films?

I'd say that escaping, breaking rules is crucial: they are necessary acts in my films. They are the oxygen of my film-making. And it is probably no coincidence that all the main characters I invent flee from different forms of confinement. I like to play with the act of escape, like the act of a prisoner plotting a jailbreak into the unknown. So it's more the idea of rejecting the territory and searching for new places. That's why I am not that exotic, the establishment cannot put me into the "world cinema" category - even though several of my films were shot in the Middle East and in Lebanon in particular. But I am not a good ambassador. Even my genre is not precise. I change from essay documentary, to fiction, to experimental... I would even like to make mainstream feature films. This said, I love to film cities. Beirut for example is a very strange town, a melting pot of violence and compassion. It's like nowhere. People can help you or insult you in the same street, within ten minutes... Paris is more difficult to catch. It's a different kind of adventure; it's the violence of loneliness that I feel in Paris, the difficulty for people to communicate... the need to rebel against their own system. But I have to admit that Europe is my new filming territory. To breathe free. Because out of the four feature films I have directed, one of them, *Dans les Champs de Bataille* (*In the Battlefields*, 2004), was heavily censored, while two others - *Un Homme Perdu* (*A Lost Man*, 2007) and *Beyrouth Hotel* (2010) - were banned from theatres in all the Middle East on grounds of depicting "overt sexual content" and threatening "national security," according to the Lebanese Censorship Bureau. I even took legal action against the censorship of my films, but I lost the case. Still lots of people judge my films through the prism of sermonising moralism.

What was your personal experience of war in Lebanon? How did it get to you, and how close? War, violence, the feelings of anguish and fear are virtually to be found in each of your films. The more you dig into the private, intimate sphere of your characters – or your family, even yourself, at times – the more violence and fear you seem to find. It's almost as if your entire cinema, in its deepest essence, were in search of the origin of this shared dark soul. Do you agree? Is this a way for you to analyse a part of your identity?

Maybe if I wasn't Lebanese and weren't born in a crazy family, I wouldn't have made these films. I have to quote François Truffaut, who said I am lucky to be the result of a tormented childhood... My relationship with Lebanon and the Arab world has always been a tumultuous one. This torment is rooted in me. It's the fear I feel - and always felt - when I am in Lebanon. I feel certain that no one can protect me when I am there. When I was a child, I would sleep next to my father, and he'd always have a loaded gun next to his pillow. I used to worry that he would kill me in the middle of the night, while the civil war raged outside. It's an unexplainable fear, really; it's devoid of any logic, since my father loved me and would never have done that to me. This feeling of absolute insecurity, most tormented people often choose to ignore it. Either that, or they get hooked on it; like a drug. In my career, this unconscious fear became my primary source of inspiration, a part of me. It made me like dangerous things and dangerous people, and push constantly the limits. But I've come to reject all of this. It tires me really.

Danielle Arbid
Étrangère



One of the ways in which this dark soul, this anxiety comes to the surface, one of its 'symptoms,' seems to be denial: everyone puts a great effort in forgetting and making others forget. Is this the reason why memories and all traces of memory are so relevant in your films? Do you agree that one of the most important devices that you use in your documentaries is the question, with a straightforward, at times bold way of asking questions?

As I said, this has to do with testing my courage, playing with limits. I don't know if I am a brave person. I think I am not. So I like to test what I am capable of. And I consider that I make each film once. I try to be aware of the importance of this one shot. So if I have a question to ask, it has to be the bold one...

Possibly all film directors resort to autobiography when they make films. In your works, this seems to be even more the case, with a more explicit, more crucial approach (e.g., the image of you and your voice in the documentaries, your image and/or 'pieces' of your life in the features). I dare say you only and always make personal, subjective cinema, in spite of often dealing with a dark part of a nation's recent history, I mean Lebanon. Do you think this is the case, and why?

For different reasons, I guess... The most important one is I try to show through these films how important it is to fight against the system imposed by the family, society, and values of the 'we', which has always seemed coercive to me. I impose the 'I'. Or because I started out as a journalist, and I felt like that job was violently trying to suppress my subjectivity. I found myself later in cinema. My attraction to it wasn't that of a *cinophile* – it was purely unconscious. On my very first set, and when I discovered what I was truly able to do – that is, create a world using my own eyes as a starting point – the feeling was similar to that of a believer witnessing a revelation from the Virgin Mary herself. Throughout my career, I did exactly what I was asked not to do as a journalist: I refused to erase myself. This said, truth is the best material for fiction. When you make a film, you go from personal to universal. For instance *Peur de rien* (*Parisienne*), like my other films, is inspired from my life. But it's not my real life on screen. It's written, fantasized, interpreted... and finally transformed. It goes from me hoping to get to you.

In your documentaries as well as your feature films, the characters either begin or end up by being alone. How is this connected to what you have often said about the Arab society, where the individual does not exist, and you're only considered in function of a group?

No, they break free. They struggle to find their own place... What I want people to take with them after watching my films is the humanity of the characters, as people, not as part of an exotic group. I am happy to belong to the Arab world. But I'm neither its result nor its official voice. I describe reality as I feel it, far from clichés, including its contradictions. If you feel attacked by my films, if they bring people to face their own reality, maybe I managed to say something true... There are lots of things I like in the Arab world (there's not only rejection on my part). It is full of contradictions, after all. Beginning from the Arabic language. I've been in France for 25 years, but when I go back to Lebanon I enjoy speaking Arabic very much. With *This Smell of Sex*, for instance, I pursue a fascination with language that I have been exploring for years in my series

Conversations de Salon, which features my women (including my aunts) speaking about their lives, their prescription drug habits, their husbands, and their sons... The whole thing becomes an image, and they lie, and use language in a great way. In *This Smell of Sex*, my friends tell me lewd things. They slang the language, they change it, and it's very inventive.

Beginning with your early shorts up until your latest films, a recurring element is the search for an image related to the past, like a trace, a clue left behind by time. An image that is destruction and death as well, a sort of missing image that the characters look for in the present. Actually, at the end of *Seule avec la guerre*, you declared you do not dig into the past, you do in the present. In the end, it's all about an absent image, an impossible image. What is this image?

Maybe, it's the classical image of a lost childhood. I was left on my own and felt lonely. We do what we do to be seen and noticed and loved... Or yet, a happy image of my parents. This was kind of absent too. Film at last allows me to invent these lost images. However, I have to clarify it's not nostalgia. I made *Peur de rien* (*Parisiennne*) because usually French films about immigrants are focused on the nostalgia for the lost country. It's not true. And it's a limited point of view. People struggle to get to Europe and to France, because they also dream of a bright future, they don't dream of their past. I don't search for the image of a lost country, because I was raised during wartime. People say Beirut was beautiful before 1975. I never saw that. *Seule avec la guerre* (*Alone with War*) is a film about peace but also addresses the loss of memory, it takes a stance against official speeches claiming 'nothing happened.' The people I film entrust me with their immense distress. They search for the same lost image of innocence. And this is what the film is about.

More than once, you have declared that your films are both constructed and focused on emotions, passions. Fear- "*peur*-" is not only one of the most recurring words in your films, but it lies at the basis of your style, i.e. the way you construct your images, you frame them, you edit, and so on.

That's right, if I make films, it is to tell feelings: cruelty in *Dans les champs de bataille*, perdition in *Un Homme perdu*, paranoia in *Beyrouth Hotel*, speaking of the feature-length films alone. When I write a script, I try to make sensations tactile, to explore them, to place them at the centre of the story and include them in the perspective. To capture the intangible. In the first place, my films are shows of strong emotions. On the other hand, I am aware that film is at once art and entertainment, so I try to put on the best show I can and to nuance the emotions, offering a wide range of them in order for the viewers to identify as much as possible, even to forget themselves.

Sex is a recurring element in your films. It seems to have less to do with relationships or desire *per se* than vital élan, regardless of everything else: the manifestation of the deepest nature of the human being. Why did you choose to give so much room to sex? How and to what extent has this element to do with Lebanese culture and its taboos? How do you work when thinking and planning sex scenes in your films?

Initially, the motive behind the sex scenes in my films had possibly to do with me wanting to give a body to people who are perceived by western culture as scaring, exotic entities, persons lacking sensuality or emotion. In general, Arabs in film can neither be loved nor be loveable... I was determined to prove the opposite. Moreover, sexualising Arab women isn't perceived as politically correct nowadays, so I do it because I am also a feminist. More precisely, sex in my films is also a way to be closer to what my characters feel, be involved in their intimacy, unravel their private life (in contrast with their public life, that which films usually show), and hear their breath... it is also a way to express grace, because when these are well filmed, I find them very beautiful. Also, in Europe, sensuous films are to be seen less and less. For example, in my opinion the first part of Patrice Chéreau's *Intimacy* represents everything but sex, a real painting worthy of being shown in a museum! I don't see the naked bodies but the passion of two people who cannot leave each other anymore. It's a pity that there aren't any more films with naked people. As far as I am concerned, when I prepare sensuous scenes, I compose them like a painting, or a dance scene, I am obsessed with every gesture... I try to glorify the flesh as well as the movement and light. Lastly, my friend, the photographer Antoine d'Agata who has worked with me on my film *Un homme perdu*, told me that in order to explore risqué universes you need to share them. I agree with him. I don't like to be a voyeur, so I'd rather share.

Many threads, more or less visible, connect your documentaries and feature films. One of them is your own approach to recording and extracting single gestures, portions from the documentaries, and repositioning them in the features. A good example, by far not the only one, that I could cite is the scene in which you caress your father's head while he is in bed in *Nihna / Nous*, to be found as is in *Dans le champs de bataille*. What's your work like when conceiving and planning your direction of documentaries and features?

Danielle Arbid
Peur de rien



The features tend to guide these attempts, the intimate images will later nurture the features. In my mind, the documentary is opposed to film direction, by way of an assertion of subjectivity. And I like to pass from feature length to very short, then to photography, and back to feature... I try to bridge my films, or to feature the same characters time and again, like in a frenzy. My 'experimental' shorts, that I have been making for years, in-between full-length films, represent an intimate universe, like in a flow chart. For example, the series *Conversations de salon* features the women of my family, *This Smell of Sex* my friends, *Nihna / Nous* my father... these films allow me to record a world that is close to me, but especially to experiment with borderline film ideas. Like, for example, installing a hidden microphone in my mother's telephone in *Allô Chérie*. A film about my brother is surely still lacking, but I'm not going to do it until I find the right 'scene' for him. Finding the right idea takes a long time, it's not only about filming. My feature-length films have more to do with violence, the violence inside the family, or the relationships. They require a more meticulous and more passionate work. Cinema is not a form of psychoanalysis for me, nor do I use it to settle scores with anyone or anything (although...), but I try to exploit emotional experiences and to transcend them. In *Dans le champs de bataille*, I filmed my childhood home like I would the eye of the storm in a country at war; this is where the rage starts from, contaminating a whole country... *Un homme perdu*, my second feature-length film, and possibly my most personal, is an x-ray of the violence in myself seen through the two men who want to erase the traces of their past. In *Peur de rien*, my third film, I'm calming down, like arriving somewhere. My next film will be a love story. I will adapt *Simple Passion* of the French writer Annie Ernaux. This is my first adaptation, but I'm perfectly at ease with it.

One of the style features recurring throughout your films is a certain approach to the camerawork, namely a moving point of view on the urban landscape and, in particular, a view from the window of a car in motion. Does this have to do with your condition as "stateless person" or rather with you as citizen of two nations, always researching? What is the reason of this continuous motion? Which idea or emotion lies behind it?

The main idea is at once to conceal and exhibit oneself. Play hide-and-seek with the scenery, the feelings, the bodies, and received ideas. I find that all beautiful stories at the cinema are based on this suspense. To play is also to make films, freely, as a film-maker of our times, in spite of all kinds of pressure. I had to deal with a difficult actor in *Beyrouth Hotel*, Charles Berling. He kept on telling whoever would listen to him that I wasn't a professional film-maker. He was right. If I wanted to be professional, I would have been a bank director. I strive to push the boundaries a little bit more every time, and I tell myself that the world is wide and the frontiers are often precisely those that you erect yourself...



BIOGRAFIA DI DANIELLE ARBID

Nata a Beirut nel 1970, Danielle Arbid ha lasciato il Libano a 17 anni per studiare Letteratura alla Sorbonne e Giornalismo al Centre de Formation des Journalistes di Parigi e Bruxelles. Nel 1996 scrive *Scénario sensual et pervers*, progetto interattivo per il sito d'arte contemporanea Icono et Cie. Nel 1997, dopo cinque anni di lavoro come giornalista per la stampa francese, scrive e dirige il primo cortometraggio a soggetto, *Raddem* (1998). Nel 2000 inizia ufficialmente la carriera di documentarista con il mediometraggio *Seule avec la guerre*, presentato in molti festival internazionali - tra i quali Locarno, Hot Docs, Viennale - che ottiene una Menzione Speciale della giuria al 41° Festival dei Popoli.

Nel 2002 dirige la video installazione *Conversations de salon 1* per il MAK di Vienna. Negli anni successivi il progetto si svilupperà in una serie ad episodi, fino alla produzione del settimo, rimasto inedito.

Nel 2005 registra per Radio France Culture il documentario sonoro *This Smell of Sex*. Tre anni più tardi, a partire dagli stessi materiali sonori e impiegando per le immagini un Super 8 trovato al mercato delle pulci, realizza un cortometraggio dallo stesso titolo.

Tra il 1998 e il 2015 dirige quattordici tra corti, medi e lungometraggi, film presentati e premiati presso i maggiori festival internazionali, ma il suo lavoro comprende anche esposizioni fotografiche e videoclip.

Danielle Arbid ha partecipato inoltre all'organizzazione del Born in Beirut Film Festival incentrato sul cinema in pellicola, selezionando film in Super 8 di giovani realizzatori e recuperando film d'archivio.

FILMOGRAFIA

FILMOGRAPHY

- 2015: *Allô Chérie*
(digitale, documentario, 24')
- 2015: *Peur de rien (Parisienne)*
(finzione, 120')
- 2012: *Beyrouth hôtel (Beirut Hotel)*
(35mm, finzione, 99')
- 2009: *Conversations de salon 2*
(Beta digitale, documentario, tre episodi, 30')
- 2008: *This Smell Of Sex*
(Beta digitale, documentario, 20')
- 2007: *Un homme perdu*
(35mm, finzione, 97')
- 2005: *Nihna / Nous*
(Beta digitale, documentario 11')
- 2004: *Dans les champs de bataille*
(35mm, finzione, 90')
- 2003-2004: *Conversations de salon 1*
(Beta digitale, documentario, tre episodi, 29')
- 2002: *Étrangère*
(35mm, finzione, 45')
- 2002: *Aux Frontières*
(Beta digitale, documentario, 58')
- 2000: *Seule avec la guerre*
(Beta digitale, documentario, 58')
- 1999: *Le Passeur*
(35 mm, finzione, 12')
- 1998: *Raddem*
(35 mm, finzione, 17')

DANIELLE ARBID BIOGRAPHY

Born in Beirut in 1970, Danielle Arbid left from Lebanon at 17 years of age to study Literature at the Sorbonne and Journalism at the Centre de Formation des Journalistes of Paris and Brussels. In 1996, she wrote *Scénario sensual et pervers*, an interactive project for the contemporary art site Icono et Cie. In 1997, after working as journalist for the French press for five years, she wrote and directed her first short feature, *Raddem* (1998). In 2000, her career as documentary film-maker takes off with the medium-length documentary *Seule avec la guerre*, presented at several International Film Festivals such as Locarno, Hot Docs, Viennale, also awarded with a Special Mention of the Jury at the 41st Festival dei Popoli.

In 2002, she created the video installation *Conversations de salon 1* for the MAK in Vienna. Over the following years, the project has taken on the dimension of documentary series and has reached the production of the seventh episode (still unreleased).

In 2005, she recorded the radio documentary *This Smell of Sex* for Radio France Culture. Three years on, departing from the same sound recordings and using the images found in a Super 8 she bought at a flea market, she made a documentary short with the same title.

Between 1998 and 2015, she has directed fourteen films including short-, medium-, and full-length films that have been presented and awarded at major International Film Festivals. Danielle Arbid has also realized photo exhibitions and music videos.

Danielle Arbid was involved in the organization of the Born in Beirut Film Festival, which bore a special interest in film prints, presenting a wide selection of vintage Super 8 films as well as Super 8 works by young filmmakers.

Francia, Libano, 1998, 17', col.

Regia: Danielle Arbid
Fotografia: Hélène Louvart
Montaggio: Agnès Mouchel
Suono: Jerome Ayass, Emmanuel Zouki, Florent Lavallée
Musica: David Darling, Gavin Bryars
Con: Hiam Abbass
Produzione: Groupe de recherches et d'essais cinématographiques (GREC), Danielle Arbid

Contatti: Marie-Anne Campos,
GREC
Email: macampos@grec-info.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

DANIELLE ARBID RADDEM DEMOLITION

Una giovane donna guarda sfilare fuori dal finestrino di un taxi le vie di Beirut. Tornata in Libano, da straniera dopo anni d'assenza, è sulle tracce del fotografo che scattò un'immagine di casa sua prima che fosse ridotta a macerie dalla guerra. Samir, il fotografo, però non c'è più, è partito anche lui e l'edificio che una volta era la casa di famiglia è sul punto di svanire, raso al suolo dalle ruspe: solo due vecchi restano a conservare le foto di Samir e a sorvegliare la casa dei vicini, scomparsi anche loro durante la guerra, nella vana attesa che un giorno qualcuno ritorni. Seppure i due conservassero qualche ricordo del Libano prima della guerra, che la donna sembra inseguire, certo non glielo consegnerebbero, chiusi in un silenzio sul passato più invincibile di qualsiasi oblio. Il primo cortometraggio di Danielle Arbid è già un manifesto del suo cinema prossimo venturo. Il Libano è il centro, ostile e inabitabile, di un racconto personale e soggettivo nel quale la linea dell'esistenza si intreccia a quella della memoria e della Storia e la figura femminile diventa quella di una tenace esploratrice del tempo. [s.g.]

A young woman watches the streets flowing out of her window in a taxi in Beirut. Back in Lebanon like a foreigner after years of absence, she is looking for a photographer who took a picture of her house before it was reduced to ruins during the war. However, Samir, the photographer, is not there either. He left as well. The building that once was the family home is about to disappear, razed to the ground by bulldozers. Two elderly people only have remained, keeping Samir's photos and watching over the neighbours' house (also missing during the war) waiting in vain for someone to come back. Even if the couple did have some keepsake of pre-war Lebanon, something the woman seems to be attached to, they certainly would never give it to her, locked as they are in a silence on the past more invincible than oblivion. The first short by Danielle Arbid is a manifesto of her future film-making. Lebanon is the hostile, inhabitable, centre of a personal and subjective account, in which the line of existence intertwines with those of memory and of history. Here, the feminine figure becomes that of a tenacious explorer of time. [s.g.]



Francia, Libano, 1999, 12', col.

Regia: Danielle Arbid
Fotografia: Hélène Louvart
Montaggio: Agnès Mouchel
Suono: Patrick Allex
Missaggio: Florent Lavallée
Con: Omar Belkhaled, Samuel Mathieu, Laurentine Milebo.
Produzione: Groupe de Recherche et d'essais cinématographiques - GREC, La mission 2000, Danielle Arbid

Contatti: Marie-Anne Campos,
GREC
Email: macampos@grec-info.com

DANIELLE ARBID LE PASSEUR

Ibrahim, rifugiato politico curdo, viene assunto dal dipartimento dell'azienda sanitaria che rimpatria i corpi di persone di origine africana decedute in Francia. Il giorno dopo la sua assunzione, assiste alla prima rimozione di un corpo in un appartamento della *banlieu* parigina. Ibrahim si troverà catapultato in un mondo confuso, strano, talvolta buffo, eppure molto reale, diventando una sorta di "traghettatore" dalla vita alla morte.

Ibrahim, a Kurdish political refugee, is hired by the French health service that repatriates the bodies of people of African origin who die in France. On his first day at work, he witnesses the removal of a corpse from a flat in the Parisian banlieue. Ibrahim will be catapulted into a confusing, strange world, with funny undertones in spite of its harsh reality. He'll become a sort of ferryman from life to death.

Francia, Belgio, 2000, 58', col.

Regia: Danielle Arbid
Fotografia: Isabelle Razavet
Montaggio: Agnès Mouchel
(immagine) Luc Plantier (suono)
Suono: Thierry de Halleux
Composizioni originali: Vincent
Epplay
Musica: Arvo Pärt, Fayrouz
Produttori: Christian Baute,
Jacques-Henri Bronckart
Produzione: Movimento
production, Versus production,
Arte, RTBF, WIP

Contatti: Danielle Arbid
Email: daniellearbid@hotmail.com



DANIELLE ARBID
SEULE AVEC LA GUERRE
ALONE WITH WAR

Sola, Danielle Arbid torna a Beirut quasi da straniera, in cerca delle tracce mancanti di una guerra civile che ha massacrato e sconvolto l'intero paese per quindici anni. Incontra e interroga i suoi conterranei cercando la violenza che, dopo tre lustri di efferatezze, sembra essere semplicemente scomparsa. Le ossa dei morti riaffiorano dalla terra, ma non c'è un solo monumento pubblico che testimoni e conservi la memoria di quel passato rimosso. Il primo documentario di Danielle Arbid è insieme diario e saggio: il diario di un nuovo incontro con il proprio paese, il Libano, e di una ricerca che s'infrange senza eccezioni contro il volontario oblio di una nazione. Il saggio ragiona sul grande vuoto lasciato dalla guerra, dalla sua cancellazione, dalla paura che addensa il silenzio. Tentativo di esplorare al contempo l'identità di un popolo e la propria, secondo il doppio sguardo di reciproca estraneità che si scambiano costantemente la regista e il popolo al quale ancora appartiene. [s.g.]

Alone, Danielle Arbid returns to Beirut almost like a stranger, looking for the missing traces of a civil war that has wiped out and shattered the whole country for fifteen years. She meets and questions her fellow countrymen and women looking for the violence that, after a decade and a half of brutality, seems vanished. The bones of the dead resurface from the ground, but not a single public monument testifies to or commemorates the repressed past. Danielle Arbid's first documentary is at once a diary and an essay: the journal of a new encounter with her country, Lebanon, and of a research that smashes invariably on the voluntary oblivion of a nation. The essay argues on the huge void left by the war, by its denial, by the fear that makes silence coagulate. An attempt to explore at once the identity of a people and her own, following the double gaze of mutual unfamiliarity exchanged between the film-maker and the people to which she still belongs. [s.g.]

DANIELLE ARBID
AUX FRONTIÈRES
ON BORDERS

Un viaggio lungo i confini del territorio Israelo-palestinese, dal Libano all'Egitto. attraversando Siria e Giordania. Un viaggio dall'altra parte, dalla parte degli altri, senza mai passare la linea di una terra sconosciuta eppure dalla fama tanto vasta e terribile; circondare dopo esser stati circondati, osservare mentre si è osservati. Danielle Arbid racconta il mondo arabo attraverso la messa in viaggio di un'ellissi, evitando di registrare l'immagine di un luogo tipico come la Palestina e raccogliendo invece i riflessi sparsi che di esso trova sul suo cammino, lungo la linea di frontiera che ci corre intorno. Un diario di viaggio, una raccolta d'appunti, annotazioni, incontri e testimonianze che diventa saggio antropologico e politico costruito rigorosamente attraverso un avvicinamento senza fine a un centro che forse non c'è, e che certo non si fa avvicinare. [s.g.]

A tour along the Israeli-Palestinian border, from Lebanon to Egypt, crossing Syria and Jordan. A journey on the other side, without ever crossing the boundary of a land as much unknown as infamously, widely notorious; surrounding after having been surrounded, watching while being watched. Danielle Arbid portrays the Arab world putting an ellipsis in motion: she does not record one image of a key place like Palestine, but picks up its scattered reflections that she finds along her path, the front(ier) line running past around us. A travel journal, a collection of notes, sketches, meetings, and testimonies becomes a rigorously constructed anthropological and political essay endlessly moving close to a centre that perhaps is not there, and certainly doesn't let anyone close. [s.g.]



Francia, Libano, 2002, 39', col.

Regia: Danielle Arbid
Fotografia: Rémond Fromont
Montaggio: Agnès Mouchel
Suono: Olivier Hespel
Missaggio: Philippe Baudhuin
Musica: Soapkills
Produttori: Christian Baute,
Jacques-Henri Bronckart
Produzione: Movimento
production, Versus production,
Arte, RTBF, WIP

Contatti: Danielle Arbid
Email: daniellearbid@hotmail.com

Francia, 2002, 39', col.

Regia: Danielle Arbid
Sceneggiatura: Danielle Arbid,
Jihane Chouaib
Fotografia: Jean-François Robin
Montaggio: Dominique Auvray
Suono: Xavier Piroelle
Musica: Vincent Epplay
Con: Marguerite Peltékian,
Maurice Garrel
Produzione: Quo Vadis Cinéma

Contatti: Danielle Arbid
Email: daniellarbid@hotmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE



DANIELLE ARBID ÉTRANGÈRE

Margot è una anziana donna, sola. Ha una figlia e una nipote, ma è quasi come se non le avesse: loro non la capiscono, lei non capisce loro. Margot non è francese, viene di lontano, vive a Parigi da molti anni ormai, ma ci vive ancora come se fosse di passaggio, da straniera. A passo svelto, attraversa la città, entra ed esce dalle case dei facoltosi borghesi che le danno lavoro come donna di servizio: entra, ordina, rassetta, pulisce le cose di altri, le stanze, gli oggetti, i rifiuti di altri, poi se ne va, non prima d'aver attraversato con la mente, con gli occhi e con le mani le vite di quegli sconosciuti che a mala pena incontra durante le sue quotidiane ronde casalinghe. Un racconto stranamente ellittico, sospeso tra la prosa descrittiva del documentario e la trasfigurazione romanzesca, disegna la silhouette discreta di un altro dei personaggi sradicati ai quali Danielle Arbid dedica tanta parte del suo cinema. (s.g.)

Margot is an old, lonely woman. She has a daughter and a granddaughter, but it's almost as if they didn't exist: they don't understand her, she doesn't understand them. Margot is not French, she comes from far away. She has lived in Paris for many years now, but she still lives as if just stopping by, like a foreigner. She walks briskly across the city, she comes and goes in the homes of the well-to-do bourgeois families for whom she works as cleaning lady: she comes in, tidies up, straightens up, cleans things that belong to others, rooms, objects, waste that belong to others, and then leaves. With her thoughts, eyes, and hands she goes through the lives of the unknown people that she barely meets during her daily house rounds. A bizarrely elliptical story, suspended between the descriptive prose of the documentary and the transfiguration of the novel, outlines the discrete silhouette of one more uprooted character in the gallery of Danielle Arbid's cinema. (s.g.)

Due film, sei parti, ognuna intitolata a un diverso argomento: sei conversazioni tra donne, amiche e parenti, raccolte intorno al tavolo del tè nel salotto della madre della regista, che le osserva come da una distante platea. Il Libano, i mariti, la famiglia, Dio, il mondo, loro stesse: sedute su divani e poltrone come su una piccola scena teatrale, le donne celebrano un rito del quale sembrano conoscere bene regole e codici, esponendo, consapevolmente e non senza qualche malizia, se stesse oltre che le loro parole, in un gioco sociale che ondeggia tra scambio intimo, pettegolezzo e battaglia verbale, e che si offre all'obiettivo di Danielle Arbid, e allo spettatore, come stilizzazione antropologica della vita libanese. (s.g.)

Two films, six parts. Each one's title refers to a different subject. Six conversations among women, friends and relatives, around the tea table in the living room of the film director's mother, who watches them from behind as if from a distant parterre. Lebanon, husbands, the family, God, the world, themselves: sitting on the sofa and on the armchairs like in a small stage, the women celebrate a ritual of which they seem to know rules and codes very well. With the awareness, not devoid of malice, that they expose themselves along with their words, in a social game oscillating between intimate exchange, gossip, and verbal challenge, they offer themselves to Danielle Arbid's camera as well as to the audience in an anthropological stylization of the Lebanese way of life. (s.g.)

DANIELLE ARBID CONVERSATIONS DE SALON I



DANIELLE ARBID CONVERSATIONS DE SALON II



Francia, Libano, 2003-2004,
29', col.

Regia: Danielle Arbid
Fotografia: Charbel Awad
(episodi 2 e 3) Isabelle Rasavet
(episodio 1)
Montaggio: Tina Baz
Produzione: Movimento
production, Voi Sénart, Centre
national des Arts plastiques,
Danielle Arbid

Contatti: Danielle Arbid
Email: daniellarbid@hotmail.com

Francia, Libano, 2009, 29', col.

Regia: Danielle Arbid
Fotografia: Wissam Charaf
Montaggio: Wissam Charaf
Produzione: Les films Pélleas,
Danielle Arbid

Contatti: Lola Hurel, Les films
Pélleas
Email: lola.hurel@pelleas.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Francia, Belgio, Libano, 2004, 90', col.

Regia: Danielle Arbid
Fotografia: Hélène Louvart
Montaggio: Nelly Quéttier
Suono: Fawzi Thabet, Marc Bastien, Philippe Baudhuin
Musica: Boney M, Blondie, Azar Habib, Fadia Tomb, Buzzcocks
Con: Marianne Feghali, Rawia el-Chab, Laudi Arbid, Aouni Kawass, Carmen Lebbos
Produzione: Quo Vadis Cinéma, Versus production, con la partecipazione di Taxi Films

Distribuzione Italiana:
Contatti: Rossella Chiovetta,
Kitchen film
Email: rossella.chiovetta@kitchenfilm.com

Distribuzione Internazionale:
Contatti: Gisela Wiltschek, Global Screen
Email: Gisela.Wiltschek@globalscreen.de



DANIELLE ARBID

DANS LES CHAMPS DE BATAILLE IN THE BATTLEFIELDS

Beirut, anni '80, gli anni della guerra. Lina, adolescente, alter ego della regista, affronta le prime esperienze della vita adulta, osservando ancora dal limitare dell'infanzia il mondo che le si muove intorno: i pranzi in famiglia funestati dalle liti tra parenti, i pomeriggi seduti su un muretto, passati a spiare i giovani del quartiere, le ore felici consumate voracemente accanto alla serva della zia, smaliziata e avventurosa donna in erba; il sesso, la guerra, l'odio e la paura, l'amore incerto, la vita e la morte. Nel suo primo lungometraggio a soggetto, Danielle Arbid ricostruisce una cronaca familiare ampiamente autobiografica che tuttavia trasfigura l'autoritratto in un romanzo di formazione: il Libano della guerra civile diventa così lo sfondo dentro lo sguardo limpido di una giovane che ordina il suo orizzonte secondo due gerarchie parallele. Come in una partitura visiva che disegna il diagramma del racconto, l'intensità dei gesti – dalle mani agitate ai baci, dagli schiaffi alle carezze – si affianca e sovrappone alla variazione cromatica della luce producendo infine la superiore armonia dell'emozione. (s.g.)

Beirut, 1980's, the years of the war. Lina, a teenager and the film director's alter ego, tackles the first experiences of adult age, observing the world around her from the edge of childhood: family meals plagued by fights between parents, afternoons spent sitting at the usual hangout, spying on the boys of the neighbourhood, happy hours hungrily consumed near her aunt's servant, an adventurous burgeoning woman who already knows a thing or two; sex, war, hate and fear, uncertain love, life and death. In her debut feature film, Danielle Arbid reconstructs a vastly autobiographical family chronicle that transfigures the self-portrait into a coming-of-age novel. The Lebanon afflicted by civil war becomes the background of the clear gaze of a young person who orders her horizon in two parallel hierarchies. As in a visual composition drawing the diagram of the story, the intensity of the gestures – from the fidgeting hands to the kisses, from slaps to caresses – contributes to and overlaps with the chromatic variation of light, producing at last the higher harmony of emotion. (s.g.)

DANIELLE ARBID NIHNA / NOUS

Due personaggi soli, anzi tre: uno di loro è la regista, Danielle Arbid; il secondo è il padre di Danielle, sano, vivo, dotato di voce e di sguardo, nel passato; il terzo è lo stesso uomo, malato e prossimo alla fine, guardato solo di spalle, senza volto e senza voce, nel presente. Una creatura sul punto di svanire della quale la regista sembra temere la presenza, ma forse ancora di più di subire il terrore dell'assenza. La paura della perdita si confonde con la paura di perdersi. Il Libano è il padre, il padre è il Libano: gli scambi registrati ed utilizzati nel precedente *Seule avec la guerre* vengono qui ripresi come fantasmi d'un simbolo. Il maschio che tiene la pistola sotto al cuscino, che considera l'arma da fuoco una garanzia di pace e di sicurezza, subisce inerme le carezze della figlia che sfrutta la tregua forzata per osare la sua personale eccezione al linguaggio e alla logica della violenza. Danielle Arbid scrive il diario intimo di una perdita capitale. Come altrove, anche qui è la paura a tessere insieme i fili delle immagini, ma, come mai prima né dopo, è la tenerezza e la vicinanza tra due corpi a ordinarne il senso. (s.g.)

Two characters only, or rather three: one of them is the film director, Danielle Arbid; the second is Danielle's father, the healthy, lively version of the past, with a mouth to speak with and eyes to see with; the third is the same man in the present, a very ill one nearing his end. We see him only from the back, no face, no voice. A creature about to go whose presence the film director seems to be afraid of – or maybe, she fears his absence even more. The fear of loss is mixed with the fear of getting lost. Lebanon is the father, the father is Lebanon; the exchanges recorded and used in her earlier *Seule avec la guerre* come back like ghosts of a symbol. The male who keeps the gun under the pillow, considering the fire arm a guarantee of peace and safety, is helpless in front of the daughter's caresses, she who exploits the enforced truce to dare her personal exception to language and to the logic of violence. Danielle Arbid writes the intimate diary of a crucial loss. As in her other films, here too fear weaves together the threads of the images, but tenderness and the closeness of two bodies manage to give sense to the texture as neither before nor since. (s.g.)



Francia, Libano, 2005, 13', col.

Regia: Danielle Arbid
Fotografia: Danielle Arbid
Montaggio: Nelly Quéttier
Musica: Vincent Epplay
Produzione: Groupe de recherches et d'essais cinématographiques - GREC, Danielle Arbid

Contatti: Marie-Anne Campos,
GREC
Email: macampos@grec-info.com

Francia, Libano, 2007, 97', col.

Regia: Danielle Arbid
Consulente alla sceneggiatura:
Antoine d'Agata
Fotografia: Céline Bozon
Montaggio: Nelly Quéttier
Suono: Emmanuel Zouki,
Stéphane Brunclair, Dominique
Gaborieau
Con: Alexander Siddig, Melvil
Poupaud, Yasmine Laffite, Darina
Al-Joundi
Produzione: Marin et Nathanaël
Karmitz / MK2

Contatti: Margot Rossi, MK2
Email: margot.rossi@mk2.com



DANIELLE ARBID
UN HOMME PERDU
A LOST MAN

Copyright Antoine d'Agata

Un incontro casuale tra due uomini: uno è francese, l'altro libanese; il primo è a caccia, il secondo fugge. Tutti e due cercano, in modi e per ragioni diverse, di perdersi. Il francese è un fotografo, l'altro un fuggiasco senza più una storia sua, un nome, un passato. Vagabondi notturni, tra Siria e Giordania, i due attraversano insieme la terra desolata e deserta del sesso a pagamento nelle stanze d'albergo, nella più profonda provincia araba, stringendo una silenziosa e incerta alleanza tra corpi. Mentre il primo – osservatore famelico, feticista dell'immagine immortalata – fotografa e trasforma il secondo, questi guida l'altro dentro e in fondo alle pieghe nascoste della regola sociale e della legge morale. Fino a che il francese prova a ricongiungere l'altro con le sue origini e il suo passato, e il libanese, come reazione, fugge portando a compimento il tentativo di scomparire e dissolversi nell'oblio. Danielle Arbid s'ispira all'incontro con il fotografo marsigliese Antoine D'Agata e con le storie del giornalista e scrittore americano William Vollman per raccontare la dannazione del ricordo e il rifiuto della patria come origine della violenza. (s.g.)

A haphazard meeting of two men: one is French, the other Lebanese; the former is on the prowl, the latter is running. Both are trying to get lost in different ways and for different reasons. The Frenchman is a photographer, the other a fugitive without even a story, a name, a past left. Nocturnal wanderers rambling between Syria and Jordan, they go through the waste land of commercial sex in motel rooms, in the remotest Arabic province, securing a silent, uncertain alliance of the bodies. While the former – an avid observer, a fetishist of the still image – photographs and transforms his Lebanese companion, the latter guides him into and deep down the hidden folds of the social rule and moral law. This works until the Frenchman tries to reconnect the other with his origins and past. The Lebanese's response is to run away, thus accomplishing his attempt to disappear and dissolve into oblivion. Danielle Arbid inspired herself from Marseille-based photographer Antoine D'Agata and the stories of American journalist and novelist William Vollman in order to recount the damnation of memory and the rejection of the homeland to be found at the root of violence. (s.g.)

DANIELLE ARBID
**THIS SMELL
OF SEX**

Un giorno a Danielle Arbid viene chiesto di realizzare un programma per la radio. La regista incontra e interpella donne e uomini che conosce, in Libano, registrando una vasta collezione di racconti intimi sulle idee, le vicende, le esperienze sessuali di una generazione. Qualche tempo dopo la messa in onda radiofonica, quello stesso materiale viene ripreso e impiegato nella realizzazione di un cortometraggio cinematografico. Le parole si rincorrono libere vagando per lo più su uno schermo nero; di tanto in tanto, come se la porta della stanza immaginaria nella quale queste segrete confessioni ci vengono concesse si aprisse per un attimo, sullo schermo compaiono le immagini remote e opache di un super 8 che la regista ha trovato casualmente al mercato delle pulci, una pellicola amatoriale che ritrae figure femminili in una calda atmosfera di intima prossimità. La sensazione e l'emozione così si intrecciano per esplorare il territorio proibito della libertà personale. (s.g.)

One day, Danielle Arbid is asked to realize a radio show. The filmmaker meets and consults women and men whom she knows, in Lebanon, and records a vast collection of a generation's intimate stories on the ideas, events, and experiences regarding sex. A little while after the broadcast, the same material is reused to realize a film short. Words flow freely on a frequently black screen; every now and then, as if the door of an imaginary room in which these secret confessions are given to us opened for an instant, remote, opaque images of a Super-8 appear on the screen. The film-maker found the camera in a flea market by chance along with an amateur film portraying female figures in a warm atmosphere and intimate proximity. Sensation and emotion intertwine to explore the forbidden territory of personal freedom. (s.g.)



Francia, 2008, 20', col.

Regia: Danielle Arbid
Montaggio: Pierre Jampy
Suono: Jassem Hindi, Lionel
Quantin
Musica: Yasmine Hamdan
Con: Carole, Marwa, Tania,
Pierre, Hassan, Ali, Wissam,
Adel, Amin
Produzione: Emmanuel Barrault,
DKB Productions

Contatti: Danielle Arbid
Email: daniellearbid@hotmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Francia, Libano, 2011, 99', col.

Regia: Danielle Arbid
Sceneggiatura: Danielle Arbid, Percy Kemp, Vincent Dieutre
Fotografia: Pierrick Gantelmi d'Ille
Produzione : Les films Pélleas / Maia Cinéma
Con: Darine Hamze, Charles Berling, Fadi Abi Samra, Carole Ammoun
Produttrice esecutiva: Sabine Sidawi
Produzione : Les films Pélleas / Maia Cinéma
Distribuzione: Films Distribution

Contatti: Joris Boyer, Films Distribution
Email: joris@filmsdistribution.com



© Sarmad Louis

DANIELLE ARBID
BEYROUTH HOTEL
BEIRUT HOTEL

Una cantante di night club, un misterioso straniero dall'oscuro passato e un informatore alla disperata ricerca di una fuga lontano dal Libano. *Beyrouth Hotel* non è (solo) quel che sembra: l'incrocio tra *spy story* e *film noir*, con la sua canonica parte di erotismo. Il doppio specchio tra storia d'amore, spionaggio e intrighi familiari che riflette e illumina il paese disegnato sullo sfondo, non sono che un pretesto, la struttura evidente che sostiene una tessitura più fine. L'intreccio del film di genere, i suoi personaggi, le azioni, le parole, i gesti, sono il telaio sul quale Danielle Arbid stende, rovesciandone la superficie, la minuta tela di emozioni e impressioni che dentro di lei sono il Libano. Il pericolo come sottofondo costante, il rischio d'esser presi improvvisamente in un inarrestabile vortice di violenza, l'impotenza e un continuo senso d'oppressione sono la variazione sul tema che la regista modula sulla paura, nota dominante e flusso profondo che accorda e irrorra tutto il suo cinema. (s.g.)

A night club performer, a mysterious stranger with an obscure past, and an informer desperately trying to leave from Lebanon. *Beyrouth Hotel* is not (only) what it seems: the crossover of spy story and noir, including its canonical portion of eroticism. The double mirror between love story, espionage, and family intrigues reflecting and enlightening the country in the background are a pretext, the surface structure supporting a finer texture. The genre-related plot, characters, actions, words, and gestures constitute the framework on which Danielle Arbid spreads out, upside down, the minute web of emotions and impressions which, in her inner self, are Lebanon. Danger as constant undertone, the risk of getting caught in an unstoppable whirlwind of violence, helplessness, and a continuous feeling of oppression are a variation on the theme that the film director plays on fear, the keynote and covert flux that fine-tunes and fuels all her filmmaking. (s.g.)

DANIELLE ARBID
PEUR DE RIEN
PARISIENNE

Una giovane libanese sfugge alle molestie del compagno della zia che la ospita a Parigi. Lina inizia così la sua vita adulta, l'avventura della ricerca della propria identità, correndo via dall'ultima propaggine della famiglia che le è rimasta attaccata addosso dopo la partenza da Beirut. Come una straniera che non riesce a trovare una patria, come una donna che non riesce a trovare un compagno, come un figlio che sfrutta la libertà dal controllo del genitore per esplorare il mondo ancora sconosciuto, così Lina corre, ruba, mente, tradisce ed è tradita, inganna ed è ingannata, ride e piange, un incontro dopo l'altro, un abbraccio, un bacio, un amplesso dopo l'altro. Solo la morte del padre la riporta in Libano, e solo la morte le consente una tregua, la tenerezza come eccezione al linguaggio della violenza. Nel suo film a soggetto più autobiografico Danielle Arbid racconta il Libano guardandolo da lontano, eppure lasciandone sentire la presenza costante e incombente: un'inquietudine profonda all'origine di un'irrequietezza che è sintomo di un dissidio tra il rifiuto e il rimpianto. (s.g.)

A Lebanese young woman who lives with her aunt in Paris manages to escape from the harassment by the latter's boyfriend. Thus for Lina begins adult age, the adventure in search of her identity, running away from the last remnant of family she still had after her departure from Beirut. Just as a foreigner who cannot find a homeland, a woman who cannot find a partner, a child exploiting the freedom from parental control to explore a world still unknown, so Lina hurries, steals, lies, betrays and is betrayed, cheats and is cheated on, laughs and cries, an encounter after the other, a hug, a kiss, an intercourse after the other. Only her father's death brings her back to Lebanon. Only death gives her a truce, tenderness as exception to the language of violence. In her most autobiographical film, Danielle Arbid describes Lebanon watching it from afar, and yet making its constant, looming presence felt: a deep anxiety at the root of restlessness, the symptom of a conflict between rejection and regret. (s.g.)



Francia, Libano, 2015, 120', col.

Regia: Danielle Arbid
Sceneggiatura: Danielle Arbid in collaborazione con Julie Peyr
Montaggio: Mathilde Muiard
Suono: Emmanuel Zouki, Jean Casanova
Produttrice esecutiva in Libano: Sabine Sidawi
Produttori: David Thion, Philippe Martin
Coproduttore: Nabil Akl
Produzione: Les films Pélleas, Maia Cinéma
Distribuzione: Films Boutique

Contatti: Giorgia Huelssse, Films Boutique
Email: giorgia@filmsboutique.com

Francia, Libano, 2015, 23', col.

Regia: Danielle Arbid
Fotografia: Sabine Sidawi
Montaggio: Danielle Arbid con
l'aiuto di Yannick Casanova
Suono: Olivier Touche
Produzione: Danielle Arbid,
Orjouane

Contatti: Danielle Arbid
Email: daniellearbid@hotmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

DANIELLE ARBID ALLÔ CHÉRIE

Beirut scorre fuori dai finestrini di un'auto: ad accompagnare il viaggio, di cui non conosciamo l'inizio e non vedremo la fine, è la voce di una donna – la madre della regista – che dialoga al telefono con una serie interminabile di diversi interlocutori. Sono le persone dalle quali aspetta di ricevere un credito, le segretarie di banche e creditori ai quali la donna chiede di poter rinviare le scadenze dei prestiti ricevuti, i professionisti che la consigliano su come risolvere i conti in sospeso con gli altri. Mentre il tempo passa, la luce del giorno gradualmente diminuisce e poi si spegne definitivamente, la voce della donna diventa sempre più agitata e piena d'angoscia, il viaggio per le vie di Beirut sembra sempre più assomigliare alla disperata corsa in un labirinto senza uscita. Danielle Arbid dirige il suo film forse più esplicitamente centrato su un'atmosfera, un'emozione: un piccolo racconto del terrore che descrive il ruolo del denaro nel Libano contemporaneo. (s.g.)

Beirut files past our eyes through the windows of a car. The voice of a woman speaks over the journey, of which we haven't seen the beginning and won't see the end either. It is the film director's mother talking on the phone with an interminable series of different interlocutors, such as people whom she expects to grant her a credit, bank secretaries, creditors whom the woman asks to delay loan deadlines, or professionals advising her on how to settle outstanding accounts with others. Time goes by, the daylight gradually wanes and then disappears, and the woman's voice gets more and more tense and anguished, while the ride through the streets of Beirut increasingly feels like a desperate race across a dead-end maze. This film of Danielle Arbid is possibly her work that most explicitly focuses on an atmosphere, an emotion: a little horror story describing the role of money in contemporary Lebanon. (s.g.)



VIENNALE

Vienna International Film Festival



« SIGN OF THE TIMES », INSTALLATION BY STEINBRENER/DEMPP & HUBER

OCTOBER 19 – NOVEMBER 1, 2017

www.viennale.at