

28. internationales forum des jungen films berlin 1998

10

48. internationale
filmfestspiele berlin

DEMAIN ET ENCORE DEMAIN (Journal 1995)

Morgen und wieder morgen (Tagebuch 1995)

Tomorrow and Again Tomorrow (Journal 1995)

Land: Frankreich 1997. **Produktion:** Institut National de l'Audio-visuel. **Regie:** Dominique Cabrera. **Schnitt:** Réjane Fourcade. **Mischung:** Brigitte Vayron, Benoit Menager. **Aufnahme des Kommentars:** Anne Louis, Franck Mercier, Laurent Thomas. **Transfer Hi 8 - 35mm:** Jacques Barello, John Keck. **Produzenten:** Sylvie Blum, Gérald Colas, Claude Guisard.

Format: 35mm (Blow-up von Video Hi-8), 1:1.37, Farbe. **Länge:** 79 Minuten, 24 B/sek.

Sprache: Französisch.

Uraufführung: 16.6.1997, Dokumentarfilmfestival, Marseille.

Weltvertrieb: Art-Box, Mme Claudia Rae Colombani, 18, rue de Marignan, F- 75008 Paris. Tel.: (33-1) 53 53 07 55, Fax: (33-1) 45 61 27 97.

Vorrede

Ich filme den Anbruch des Tages. Es ist der 1. Januar 1995. Ich habe mir vorgenommen, jeden Tag dieses Jahres zu filmen, um auf den Punkt zu kommen, klarzusehen. Was geschieht mit mir? Während des Weihnachtssessens letzte Woche habe ich meine Mutter, meinen Vater, meinen Bruder, meine Schwester angesehen und ihnen dargelegt, daß ich ihr Spiel durchschauen würde und wüßte, daß sie sich von Anfang an nur meinen Tod gewünscht hätten.

Danach blieb der Putenbraten unangerührt auf dem Tisch, wir hörten auf zu essen und weinten. Später redeten wir in der Küche, d.h. wir redeten nicht viel, weil ich auf meinen Worten beharrte.

Jetzt kann ich an nichts anderes mehr denken. Ich fühle mich wie erschlagen. Ich beginne mit diesem Film. Ich versuche Kontakt herzustellen, mit der Welt um mich herum, mit etwas anderem als meiner Angst.

Dominique Cabrera

Inhalt

Eine Frau von heute: zwischen dem Ich und dem Wir, zwischen der Liebe und der Psychoanalyse, zwischen ihrer Mutter und ihrem Sohn. Mit einer Videokamera filmt sie beinahe ein Jahr lang. Sie filmt das Entstehen von Liebe, die Wahlen, die Depression, die Sonne, die durch das Fenster scheint, die Ferien und die Menschen in der Metro...

Während sie nach einem Sinn sucht, findet sie die Lust am Leben wieder, so als ob sie beim Filmen das Puzzle ihres Lebens zusammengesetzt hätte. Dann kommt der Punkt, den man wohl 'Glück' nennen darf.

Dominique Cabrera über ihren Film

Ich führe seit jeher ein Tagebuch. In diesen Heften notiere ich Stichpunkte, Szenen, Stimmungen, Auszüge aus Texten, es ent-

Prologue

I film the dawn. It is January 1st, 1995. I've decided to capture each day on film this year, to get to the point, to see clearly. What is happening to me?

During Christmas dinner last week I looked at my mother, my father, my brother and my sister and told them that I knew what they were up to. They have always wanted me dead.

The turkey remained untouched on the table. We stopped eating and cried. Later we talked in the kitchen, or rather, we didn't talk much, because I didn't take back what I had said. Now I can't think of anything else. I feel totally beat. This film is a new start. I tried to get in touch with the world around me, with something other than my fear.

Dominique Cabrera

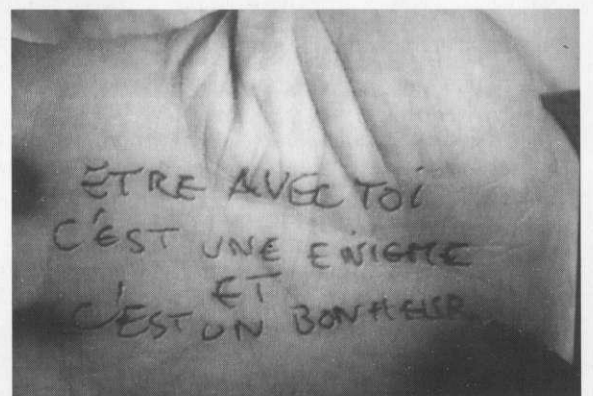
Synopsis

A modern woman caught between the 'I' and the 'we', between love and psychoanalysis, between her mother and her son. For one year she takes footage with a video camera. She films the emergence of love, the elections, the depression, the sun shining through the window, vacations and people in the metro...

While searching for the meaning of life she rediscovers her pleasure in life, as if the act of filming reassembles the puzzle of her life. Then she reaches a point generally described as 'happiness'.

Dominique Cabrera about her film

I have always kept a journal. In these journals I jot down key words, scenes, moods, extracts from texts. They are a mixture of memory aid and continual self-reflection. But filming a fragment of each day is completely different. A written journal deals with the past. Film, on the other hand, captures the present. I think that a film project could develop out of this space between the present and the past, something which would represent time past: the present filmed and edited. The editing and the narration are the interpretation of what has been filmed. The



steht eine Mischung aus einer Gedächtnisstütze und einer kontinuierlichen Selbstbeobachtung.

Aber jeden Tag einen Ausschnitt meines Lebens zu filmen, ist etwas grundlegend anderes. Das geschriebene Tagebuch ist ein Rückblick, der Film nimmt die Gegenwart auf. Es scheint mir, daß man in dieser Spanne – zwischen Rückblick und Gegenwart – ein kinematographisches Projekt ansiedeln kann: die verstrichene Zeit darstellen, den Moment aufnehmen, ihn aber auch durch die Montage mit anderen in Beziehung setzen. Die Montage und das Schreiben des Kommentars sind die Interpretation dessen, was ich gefilmt habe. Man hätte dieses gefilmte Tagebuch genauso gut auch 'Devenir' ('Werden') nennen können.

Wie das Leben ist auch der Film eine Fiktion, die sich abspielt und sich fortsetzt, in der mehrere Zeitebenen zusammenkommen: die Gegenwart, die Vergangenheit, die Zukunft.

Gegenwärtige Momente filmen, Aufzeichnungen eines persönlichen, zurückblickenden Tagebuchs machen. Nachdem ich gesehen und mich an das erinnert habe, was ich aufgenommen habe, muß ich nun die Richtung festlegen und warten, wie das Leben weitergeht. 1995 endet die zweite Legislaturperiode von François Mitterrand, es scheint, als ob in einem Moment gleichzeitig etwas für uns alle endet und etwas anderes für mich beginnt. Etwas wird begraben. Das Leben geht weiter.

Beim Filmen versuche ich, mir meiner Wahrnehmungen und Bewegungen bewußt zu sein. An manchen Tagen filme ich nur eine Einstellung, z.B. etwas, was sich vor meinem Fenster abspielt, das Licht im Hof, ein Gesicht, eine Bank, den roten Pullover eines Gastes, die Hyazinthen auf dem Kaminsims, ein Lied im Radio. An anderen Tagen filme ich eine ganze Sequenz, mehrere Einstellungen.

Einstellung oder Sequenz, ihre Ansammlung erzeugt zwangsläufig eine Erzählung. Wie in einem Roman gibt es Hauptdarsteller und Nebenrollen, Personen verschwinden, kommen an, kommen zurück. Die Farben, die Orte, die Themen beziehen sich aufeinander, es gibt Wiederholungen im Leben, die Einsätze steigen, Fragen werden gestellt. Diese Wiederholung zu filmen, bedeutet die Veränderung zu filmen. Die Kinder wachsen heran, die Gesichter verändern sich. Es gibt die Kraft zu leben und die Kraft zu sterben, die Depression und die Phantasie, die Wiederholung und die Arbeit, die Schönheit der Dinge und die Zufälle: die Geschichte.

Man kann bei einem Tagebuch an tägliche Aufzeichnungen denken, die niemals wieder gelesen werden. Bei meinem Tagebuch verhält es sich anders. Ich habe einen Schlußpunkt im Auge gehabt und eine Struktur gesucht, somit wird es zu einer Erzählung. Als Schlußpunkt hatte ich Anfang September gewählt, bevor das neue Schuljahr und eine neue Jahreszeit beginnt. Der Film wird durch die Suche vorangetrieben. Es ist zugleich der Versuch eines 'Selbstporträts in Bewegung' und ein Porträt unserer Zeit.

Wie sehen – unter der Voraussetzung dessen, was Hannah Arendt ein 'wahrhaft menschliches Leben' nannte – meine Ziele heute aus?

Dominique Carbrera

Familien, ich filme Euch

Vor langer Zeit stellte die 'Libération' einigen hundert Filmemachern die Frage: „Warum machen Sie Filme?“ Von Dominique Carbrera gab es damals keine Antwort auf diese Frage. Jetzt liefert ihr zweiter abendfüllender Film *DEMAIN ET ENCORE DEMAIN* eine hypothetische Antwort nach der anderen. Bereits im ersten

video diary could have also had the title 'Devenir' (To become).

Just like life, film is fiction which develops and continues on several time levels: the present, the past and the future.

Capturing moments on film, notes from a personal diary, looking back. After seeing what I filmed and remembering it, I have to decide which direction to take. I have to wait for life to continue. In 1995 François Mitterrand's second period of legislature ends. It is as if something has ended for all of us at that moment. For me, something new begins. Something is buried. Life goes on.

Whilst filming, I try to use my powers of perception to the utmost. On some days, I only film one scene, for example, the scene in front of my window, the light in the courtyard, a face, a bench, a visitor's red sweater, hyacinths on the mantelpiece, a song on the radio. On other days, I film whole sequences and several scenes. Inevitably, scenes and sequences create a narrative. Comparable to a novel, there are main protagonists and supporting cast, people disappear, arrive and return. Colours, locales, topics are related to each other, life is repetitive, the stakes are raised, questions are asked. When you film repetitions, you also film changes. Children grow up, faces change. There are the powers of life and death, there are depression and imagination, repetition and work, there is the beauty of things and there are coincidences: in short, history.

Daily notes in a diary will most likely never be read again. My diary is different. I set myself a deadline, looked for a structure, and created a narrative. The beginning of September was my deadline, just before the beginning of the new school year and the new cycle of the seasons. The film's narrative is driven forward by the search. At the same time, it is an attempt to create a 'self-portrait in motion', and a portrait of our time.

Taking into account what Hannah Arendt called a 'truly human life', what is the definition of my goals today?

Families, I am filming you

A long time ago 'Libération' asked a few hundred filmmakers "Why do you make films?" Dominique Carbrera didn't answer the question at the time. Now, her second feature film, *DEMAIN ET ENCORE DEMAIN*, provides one hypothetical answer after the other. Already in the first sentence, we hear the director say offscreen: "I am making this film to establish contact with the outside world, with something other than my own fear." Using filmmaking as a kind of therapy after having overcome a terrible depression, is admirably ambitious as well as frightening. Admittedly, at first the spectator worries about becoming hostage to a much too private cinematic experience.

In the end, however, as well as her 'contact with the outside world', Dominique Carbrera explores the possibilities of cinema. Thus, the spectator is drawn into the film, feeling increasingly at home and able to breathe freely. *DEMAIN ET ENCORE DEMAIN* is not only a film about the problematic Carbrera (bulimic woman, clumsy mother, daughter with a difficult relationship to her par-

Satz hört man die Regisseurin aus dem Off: „Ich mache diesen Film, um Kontakt mit der Außenwelt herzustellen, mit etwas anderem als meiner Angst.“ Dieses Verständnis von Filmemachen als eine Art Therapie nach einer schrecklichen Depression anzusehen, hat etwas zugleich bewundernswert Ambitioniertes und Erschreckendes. Und man muß zugeben, daß man als Zuschauer in den ersten Minuten Angst hat, die Geisel einer zu privaten Kinoerfahrung zu werden.

Aber am Ende ist das, was das Kino vermag, welches Dominique Cabrera befragt, genauso gut wie ihr 'Kontakt mit der Außenwelt'. Durch diesen Spalt gelangt man in den Film, fühlt sich immer mehr zu Hause und kann wieder durchatmen. *DEMAIN ET ENCORE DEMAIN* ist nicht nur ein Film über den Problemfall Cabrera (bulimische Frau, ungeschickte Mutter, Tochter mit schwieriger Beziehung zu ihren Eltern), sondern auch ein sich entwickelndes Selbstporträt der Regisseurin Cabrera, eine spannende Reflexion über ihre künstlerischen Fertigkeiten im Moment ihres Reifens.

Zu Beginn zwingt sich die Regisseurin, jeden Tag einige Stunden zu filmen – eine Methode, die man von verschiedenen Schriftstellern kennt. So zeigt der Film den Alltag im Leben von Dominique Cabrera, ihre Sorgen, ihre Umgebung. Und auch aufgrund des Untertitels, 'Journal 1995', könnte man bei dieser Regelmäßigkeit an ein Tagebuch denken. Aber das ist nicht alles. Im Film gibt es ein anderes – geschriebenes – Tagebuch, von dem man nur Ausschnitte sieht, einige Linien, ein vereinzeltes Wort in Großaufnahme, niemals eine ganze Seite. Hier zeigt sich das leichte Täuschungsmanöver des Films, das auf dem Unterschied beruht zwischen einem wirklichen Tagebuch, welches jeder führen kann und in dem man Beobachtung des eigenen Lebens festhält, und der literarischen Form des Tagebuchs, welches in jedem Fall immer eine Rekonstruktion ist und beinahe als besondere Art der Fiktion zu bezeichnen wäre. In der gleichen Weise, in der wir nur Ausschnitte des geschriebenen Tagebuchs von Dominique Cabrera zu Gesicht bekommen, sehen wir auch nicht wirklich ihr gefilmtes Tagebuch, sondern einen achtzigminütigen Zusammenschnitt ihres gefilmten Tagebuchs, also ein wirklich durchdachtes Kinowerk. Es ist erstaunlich, wie sehr es sich durch die Konstruktion des Films, durch die Auswahl der Kadrierung, die Anordnung der Einstellungen bei dieser Arbeit um einen Kinofilm handelt und nicht um ein 'home-movie', auch wenn Dominique Cabrera einige Methoden dieses Genres bedient. Die Realität ihres Alltags erscheint stark stilisiert (bis hin zu den schonungslosesten Momenten) und sehr streng unter die Lupe genommen. Der Film lebt von dieser Distanzierung und umgeht dadurch auch die Gefahr der Selbstgefälligkeit. *DEMAIN ET ENCORE DEMAIN* ist weniger ein Tagebuch als die filmische Variation eines Tagebuchs, ein poetischer Essay, dessen Grundstoff eine in der ersten Person erzählte persönliche Erfahrung ist, ohne daß die Offenbarung dieser Erfahrung zum Selbstzweck würde.

„Kontakt zur Außenwelt aufnehmen“ – was kann das heißen? Die Außenwelt ist zugleich alles das, was einen unmittelbar umgibt, d.h. die vertrauten Gegenstände und die geliebten Menschen, aber auch Dinge, die die ganze Welt betreffen: Politik, Staatsgesinnung, Gesellschaft. Im Film existieren diese verschiedenen Ebenen gleichberechtigt nebeneinander und bilden ein homogenes Gewebe. Nichts ist so anrührend wie Cabreras Aufnahmen ihres Zimmers, ihrer Küche, ihrer Pflanzen, eines Wassertropfens, der auf einer heißen Herdplatte verdampft. In diesen künstlerischen Momentaufnahmen, die man ungeschickt Stilleben nennt,

ents), but also a self-portrait of the filmmaker Cabrera, an exciting reflexion on her maturing artistic abilities. At the beginning, the director forced herself to film daily for a few hours, a discipline adopted by some writers. Consequently, the film shows Dominique Cabrera's daily life, her worries, her environment. The subtitle, *Journal 1995*, also would indicate the format of a regular diary. But there is more. In the film, a written diary is also shown, a few lines at a time, words in close-up, but never a whole page. Through this we discover the difference between a real diary, into which anyone can write observations about their daily life, and a diary as a literary genre, which is always a reconstruction and a special kind of fiction. While Dominique Cabrera shows us extracts of her written diary, we don't actually see her filmed diary but an 80-minute version of it; in other words, a well-constructed narrative. It is amazing to see how the film is constructed like a feature film and not like a 'home movie', even if Cabrera includes some elements of this genre. Her daily life, including every painful detail, is presented in a highly stylized manner and is scrupulously examined. This distancing technique gives the film a life of its own and avoids the trap of simple complacency. *DEMAIN ET ENCORE DEMAIN* is not a diary but a film version of a diary, a poetical essay based on personal experience and told in the first person without, however, becoming an end in itself.

'Contacting the outside world' - what does she mean by this? The outside world is everything in our immediate surroundings, that is, familiar objects and loved ones, but also anything relating to the world, i.e. politics, social mores, society. In the film, both levels exist simultaneously and form a homogeneous whole. Nothing is more touching than Cabrera's shots of her room, her kitchen, her plants, a drop of water evaporating on a hot stove. In these artistic moments, awkwardly called still lives, the filmmaker succeeds in making us aware of the liveliness of objects around us. On the other hand, when she films a campaign speech by Le Pen or a discussion of Chirac's election strategies, when she explains why she votes for the socialists, or why the National Front frightens her, her statements are of a general nature. And yet, it is the combination of both these elements (self-observation and stock-taking of society) which makes the film interesting. Every time a socially relevant topic comes up, Cabrera refuses to focus on herself as if this would detract from her commitment to social issues. Her first feature film *DE L'AUTRE COTE DE LA MER* showed how a great social problem can be illustrated sensitively by structuring it as a human conflict. In her new film the director does the opposite. She begins in the intimate sphere and moves increasingly into a wider sphere, the outside world, showing how everything is connected and ordered according to her subjective reality.

Apart from daily objects and the outside world, relatives also play an important role. Her former partner, her lover, her son, her parents who have to be dealt with if one is to construct an identity. Even if Dominique once never wanted to see her family again because they "wanted her dead". The film takes up the theme of reconciliation,

gelingt es der Filmemacherin, die Lebendigkeit der Dinge, die uns umgeben, spürbar werden zu lassen. Wenn sie auf der anderen Seite eine Wahlkampfreden von Le Pen oder eine Diskussion über die Wahlkampfstrategie von Chirac aufnimmt und erläutert, warum sie die sozialistische Partei wählt oder weshalb die Front National ihr Angst macht, sind ihre Äußerungen von allgemeinerer Natur. Aber gerade in der Verbindung der beiden Elemente (Selbstbeobachtung und Bestandsaufnahme der Gesellschaft) liegt der Reiz des Films. Immer wenn ein gesellschaftskritisches Thema oder ein sozialer Naturalismus aufkommt, sperrt sich Cabrera dagegen, an die Arbeit an ihrer eigenen Person zu denken, an ihre persönlichsten Affekte – so, als würde sie mit dem Engagement in der Welt brechen. Ihr erster abendfüllender Film *De l'autre côté de la mer* hatte bewiesen, daß man ein großes gesellschaftliches Problem besonders einfühlsam veranschaulichen kann, indem man ihm die Gestalt eines menschlichen Konfliktes verleiht. In ihrem neuen Film schlägt die Regisseurin den genau entgegengesetzten Weg ein. Sie geht vom Intimen aus, um immer größere Kreise in der Außenwelt zu ziehen und dabei zu zeigen, wie alles miteinander zusammenhängt und sich um ihre innere Realität herum anordnet.

Zwischen den alltäglichen Objekten und der Außenwelt spielen auch die Verwandten eine wichtige Rolle. Der frühere Lebenspartner, der Liebhaber, der Sohn und natürlich die Eltern, an denen man notgedrungen vorbei muß, um zu sich selbst zu finden. Auch wenn Dominique eines Tages glaubte, ihre Familienangehörigen nie wieder sehen zu wollen, weil sie sie 'tot wünschten'. Der Film nimmt den Prozeß der Versöhnung auf, der dazu führt, daß die Regisseurin ihre depressive egozentrische Apathie überwindet und schließlich auch anderen wieder zuhören kann. Der Dialog mit der Mutter ist großartig, weil er der sich öffnenden Person, der Mutter, ein großes Ausdrucksfeld einräumt. Ohne jede Art des filmischen Eingreifens (kein Schuß-Gegenschuß, abgesehen von sehr neutralen Fragen ergreift die Tochter niemals das Wort) entsteht dennoch ein klarer Einblick in die erzählende Person. Mit einer winzigkleinen Geste offenbart uns die Mutter ihre intimste Seite und verrät mehr, als sie glaubt. Während sie von einer Sache spricht, die ihr ganzes Leben bestimmt hat, unterbricht sie ihre Vertraulichkeit einen Moment, um sich über einen Fettfleck zu beunruhigen, den sie auf der Arbeitsplatte ihrer Küche gesehen zu haben glaubt. Nachdem sie sich versichert hat, daß es kein Fleck ist, fährt sie mit ihren Geständnissen fort. Mit dieser flüchtigen, aber verräterischen Geste, die noch viel mehr sagt als ihre vorherigen Ausführungen über die Freude an einer geputzten Wohnung, kommt an der Mutter etwas zum Vorschein, das an Wahnsinn erinnert. Dieser eindrucksvolle Moment verkehrt jedoch das generelle Prinzip des Films, welches vorschreibt, daß nichts, was die einzelnen Personen dem Bild geben, gestohlen sein sollte. Im Gegenteil kann jeder Beteiligte mit Film und Kamera, die Dominique Cabrera zu teilen bereit ist und anbietet, machen, was er will. Diese interaktive Dimension ist sogar sehr unterhaltsam. Oft läßt sich die Regisseurin von den Familienmitgliedern filmen, und da jeder die Kamera so benutzt, wie er will, kommt es dazu, daß die Aufnahmen verwickeln, als der kleine Victor sich der Kamera bemächtigt. Daher hat man auch nicht den Eindruck eines 'egoistischen' Werks, was man bei einem Tagebuch vermuten würde, sondern sieht den Film als 'kollektive' Arbeit. *DEMAIN ET ENCORE DEMAIN* entwickelt live das, wovon einige Spielfilme des ausgehenden modernen Kinos zu träumen schienen, wie z.B. *Paris, Texas* von Wim Wenders oder *La vie de famille* von Jacques Doillon: einen Traum, in dem das häus-

and the filmmaker overcomes her depressive, egocentric, apathetic disposition and begins to listen to others again. The dialogue with the mother is exemplary because she opens up and is given the necessary space to do so. There is no technical intervention (like shot-counter shot, apart from the neutral questions the daughter never asks), and yet, the spectator gains insight into her psyche. A small gesture reveals the mother's most intimate side, more than she realizes. Whilst talking about a decisive point in her life, she interrupts herself, worrying about a fatty spot on her kitchen counter which she claims to have seen. After making sure she was wrong, she continues with her confessions. With this brief gesture (which communicates all the more to us because we heard her say previously that she equates happiness with 'good housework'), something of this woman's madness emerges in front of the camera. This impressive moment runs contrary to the general principles of this film which doesn't try to capture gestures to interpret the speaker's personality.

Quite the opposite, each participant is allowed to do anything with the camera and the film. The interactive dimension can be very funny. Often, a family member films her. Everyone uses the camera as they want to and when little Victor does it, the footage is blurred. The film therefore doesn't come across as the product of an 'egotist', a likely judgement for a diary, but as the product of a 'collective'. *DEMAIN ET ENCORE DEMAIN* succeeds in creating something which the dying genre of modern feature films, such as *Paris, Texas* by Wim Wenders and *La vie de famille* by Jacques Doillon only seemed to dream about: the home video camera becomes the preferred means of communication for families in crisis.

If depression is a feeling of sinking into dumbness and muteness, this often light-hearted and generous film, which demonstrates a great ability to listen, hails great news about the filmmaker. The film is proof that she has made contact with the outside world again and, furthermore, she shows what cinema can achieve.

Jean-Marc Lalanne, in: *Cahiers du Cinéma*, No. 520, Januar 1998, Paris

Interview with Dominique Cabrera

Question: When did the idea of a filmed diary occur to you?

Dominique Cabrera: The idea occurred to me in the middle of a depression. It was an inspiration, like writing a poem. I envisaged making a film during a period of one year, and wanted to capture the ebbs and flows of life. When you make a film during an extended period of time, it means working with the most important element of cinema, that is, time. When you film your own life, you also have the chance to tell other stories. In my previous documentaries, I always had to stop filming when intimacy or love became an issue. I felt shy and would turn off the camera to protect my interviewees. In this case, I thought a film about my own life would allow me to go much further, to be much freer, it was almost like making a feature film.

Question: Did your 'actors' agree to cooperate immediately?

liche Video bevorzugtes Kommunikationsmittel für Familien in Umbruchphasen wird.

Wenn die Depression dem Gefühl gleicht, taub und stumm zu werden und in sich selbst zu versinken, bringt uns dieser oft leichtfüßige Film, der von einer wunderbaren Großzügigkeit und einer großen Fähigkeit zuzuhören zeugt, gute Neuigkeiten von seiner Autorin. Der Film ist der Beweis einer wiederaufgenommenen Verbindung mit der Außenwelt und bringt uns außerdem gute Neuigkeiten über das, was der Film vermag.

Jean-Marc Lalanne, in: Cahiers du Cinéma, No. 520, Januar 1998, Paris

Interview mit Dominique Cabrera

Frage: Wie entstand die Idee, Ihr Tagebuch zu filmen?

Dominique Cabrera: Die Idee kam mir mitten in einer Depression; es war wie eine Inspiration, so wie wenn man ein Gedicht schreibt. Ich hatte die Vision eines Films, den ich über einen Zeitraum von einem Jahr drehen würde, den Bewegungen des Lebens folgend. Einen Film über einen längeren Zeitraum zu drehen, bedeutet die Möglichkeit zu haben, mit der Zeit zu arbeiten, dem wichtigsten Element des Kinos. Sein eigenes Leben zu filmen, heißt auch die Möglichkeit zu haben, noch andere Geschichten zu erzählen. In meinen früheren Dokumentarfilmen gab es immer einen Moment, wo ich aufhören mußte zu drehen, und zwar immer dann, wenn es um Intimität ging oder um die Liebe. Ich schaltete aus Taktgefühl vor den Hauptpersonen die Kamera ab. In diesem Fall hatte ich das Gefühl, daß ich, wenn ich einen Film über mein eigenes Leben machen würde, freier wäre, weiter gehen könnte, fast wie in einem Spielfilm.

Frage: Waren Ihre 'Schauspieler' sofort mit ihrer Mitwirkung einverstanden?

D.C.: Die Mitglieder meiner Familie haben nach und nach ihr Einverständnis gegeben. Ich habe sie nicht zusammengerufen, um mit ihnen zu verhandeln. Ich hatte fast immer die Kamera in der Hand und irgendwann haben wir sie einfach vergessen. „Manchmal hat es ziemlich genervt, aber das war ein gewisser Fortschritt, die Neurose war sichtbar“, hat Jean-Pierre einmal lachend gesagt, als wir darüber gesprochen haben. Ich habe die Kamera bald auch meinem Sohn Victor gegeben. Es war eine Art Spiel zwischen uns. Ich glaube, er interessierte sich für das, was ich machte. Ich habe den Eindruck, daß mein Sohn und Didier, der Mann, in den ich mich in jenem Jahr verliebt habe, mit mir zusammen an diesem Film gearbeitet haben. Wir haben diese eigentlich eher einsame Arbeit gemeinsam gemacht, wie ein Geschenk, das wir uns selbst gemacht haben. Als der Film fertig war, habe ich Victor, Didier und Jean-Pierre Sicard, den Vater von Victor, gebeten, sich anzusehen, was ich mit ihnen gemacht hatte. Victor wollte, daß ich eine Einstellung 'rausschneide. Das war alles.

Frage: Haben Sie sich niemals gefragt, ob sie taktlos sein könnten?

D.C.: Nein, ich habe mich gefragt, wie ich das machen könnte, ob es richtig ist – das war alles. Ich befand mich in einer derartigen Depression, daß das Risiko, mich zur Schau zu stellen, in den Hintergrund trat. Ich fühlte mich ein bißchen wie jemand, der einen Brief schreibt und weiß, daß er sterben muß. Wenn man die Briefe eines Verstorbenen liest, hat man nicht das Gefühl, indiskret zu sein, ganz das Gegenteil ist der Fall, wenn die Person noch lebt. Wirklich wichtig war, eine Form zu finden, die Depression und den Überfluß des Lebens einzufangen, ihre Spuren zu fixieren.

D.C.: One after the other, members of my family gave their consent. I didn't call a conference to negotiate with them. I just always sat there with my camera, and eventually we forgot about the camera. "Sometimes it got on my nerves, but there was progress, the neurosis became obvious," Jean-Pierre once remarked laughingly when we talked about it. I soon gave the camera to my son, Victor. It became a game between us. I think he was interested in what I was doing. I have the impression that my son and Didier, the man I fell in love with that year, collaborated with me on this film. Usually, this is lonely work, but we did it together. It was like a gift we gave to each other. When the film was finished, I asked Victor, Didier and Jean-Pierre Sicard, Victor's father, to take a look at it. Victor wanted me to cut out one scene, that was all.

Question: Did you ever ask yourself whether you were being indiscreet?

D.C.: No, but I asked myself how I could achieve what I set out to do, whether it was right - that's all. I was in such deep depression that the risk of exposing myself became quite unimportant. I felt a little like someone who is writing a letter, knowing that she is dying. When you read the letter of a deceased person, you don't get a sense you're being indiscreet. This is only the case when the person is still alive. The crucial point was to find a structure which would allow me to express my depression and the over-abundance of life itself.

Question: When you were inspired to make this film, did you also plan it as a therapeutic exercise?

D.C.: It's true that during the making of the film I began to feel better. I was fighting my depression by filming it. I tried to make connections between my inner life and the exterior world, simultaneously filming the 'I' and the 'we'. The film addresses a general public and so I thought issues like my depression, my love affair, my child, my decisions are like stories which might interest other people. That is the film's premise. And that's how I was able to move beyond it. I wanted to film time, capture the zeitgeist. I told myself: "Later they will say - that's what it was like five years before the new millenium."

Politics in the best sense of the word is there throughout the film. Who should I elect? Where should I send my son to school? I got a sense that the pre-election discussions reflected the present zeitgeist particularly well. The question of Victor's schooling was a way of asking a private question which is also a public one. That is another reason why my film is less a diary but a self-portrait or an autobiography.

Question: In your film happiness is an important issue.

D.C.: When I met Chris Marker recently at a retrospective of his films, and after I told him what I was doing at the moment, he responded with the following sentence: "Happiness is something which doesn't exist and yet, at some point it disappears." After this meeting I began to observe happiness.

Question: Did you experience 'revelations' when you saw the finished version of the film?

D.C.: At least two. First of all, I made the film when my son began to find his identity, the moment when we sepa-

Frage: Lag in der Notwendigkeit, diesen Film zu machen, auch ein therapeutisches Bedürfnis?

D.C.: Als ich den Film machte, hatte ich den Eindruck, daß es mir allmählich besser ging, daß ich gegen die Depression kämpfte und das filmte ich, wie alles andere auch. Ich versuchte Zusammenhänge herzustellen, Verbindungen zwischen meinem Innenleben und der Welt zu finden, gleichzeitig das 'Ich' und das 'Wir' zu filmen. So wie der Film für alle spricht, dachte ich, könnte auch die Sache mit meinen Depressionen, meiner Liebe, meinem Kind, meinen Entscheidungen die Geschichten von irgendeinem Zuschauer sein. So eröffnete ich den Film und so löste ich mich davon. Ich wollte die Zeit filmen, das Zeitgefühl einfangen. Ich sagte mir, später wird man sagen: „So war es also fünf Jahre vor der Jahrtausendwende.“

Die Politik im ehrenwerten Sinn zieht sich durch den gesamten Film. Wen soll ich wählen? Auf welche Schule soll ich meinen Sohn schicken? Ich hatte den Eindruck, daß die Diskussionen vor den Wahlen ein entscheidender Leitfaden sein würden, um diese Zeit zu beschreiben. Was die Entscheidung angeht, auf welche Schule Victor gehen soll, so war das eine Art, im persönlichen Bereich eine öffentliche Frage zu stellen. Auch deshalb denke ich, daß mein Film nicht unbedingt ein Tagebuch, sondern ein Selbstporträt oder eine Autobiographie ist.

Frage: Das Glück taucht in Ihrem Film oft als Diskussionspunkt auf, der von ihren Gesprächspartnern aufgeworfen wird.

D.C.: Der Ausgangspunkt war ein Satz von Chris Marker, den ich bei einer Retrospektive seiner Filme getroffen habe. Nachdem ich ihm erzählt hatte, was ich gerade machte, sagte er mir diesen Satz: „Das Glück ist etwas, was nicht existiert und doch ist es irgendwann nicht mehr da.“ Nach dieser Begegnung habe ich angefangen, den Lauf des Glücks zu verfolgen.

Frage: Gab es für Sie 'Offenbarungen', als Sie den fertigen Film sahen?

D.C.: Mindestens zwei. Erstens habe ich den Moment gefilmt, in dem mein Sohn sich von mir löst, eine eigenständige Person wird, den Moment, in dem wir uns trennen. Einen Film darüber zu machen, ist der Versuch, das zu akzeptieren. Im Film ist Viktor als Kind für immer festgehalten. Vielleicht kann ich ihn deshalb besser gehen lassen. Ich glaube, mit der Depression verhält es sich ähnlich. Natürlich ist eine Depression sehr schmerzhaft, aber sie ist auch ein Kokon, etwas Vertrautes, in dem man sich wohlfühlt, worauf man sich verlassen kann. Einen Film mit der Depression zu machen, ist eine Art, sie niemals mehr zu verlassen und sie doch zu verlassen. Sie ist im Film – man kann vielleicht herauskommen.

Frage: Dafür haben Sie neun Monate gebraucht!

D.C.: Ja. Übrigens beginnt der nächste Film mit einer Geburt.

Biofilmographie

Dominique Cabrera wurde am 21.12.1957 in Relizane, Algerien geboren, 1978 schloß sie ihr Studium mit einer Licence de Lettres ab. Ihr anschließendes Filmstudium an der IDHEC beendete sie 1981. Im selben Jahr drehte sie ihren ersten mittellangen Film, *J'ai droit à la parole*. Neben ihrer Tätigkeit als Regisseurin hat sie außerdem bereits zwei Bücher herausgegeben: 'La treuille' (1988), 'Rester la-bàs' (1992).

rated. Making a film about this moment was an attempt to accept this as a fact. In the film, Victor is still a child. Perhaps I am therefore better able to let him go. I think it is the same with my depression. Naturally, a depression is very painful, but it is also a cocoon and something very familiar, comfortable and dependable. Making a film about depression is like never moving beyond it and simultaneously leaving it behind. The depression is captured on film - and, perhaps, you can get away from it!

Question: You needed nine months for the film!

D.C.: Yes. By the way, the next film begins with a birth.

Biofilmography

Dominique Cabrera was born December 21st, 1957 in Relizane, Algeria. In 1978 she graduated with a Licence de Lettres. Subsequently, she studied film at the IDHEC in Paris. The same year she graduated (1981), she made her first medium-length film, *J'ai droit à la parole*. In addition to her work as a director, she published two books: 'La treuille' (1988), 'Rester la-bàs' (1992).

Films

1981: *J'ai droit à la parole* (35'). 1984: *A trois pas, trésor caché* (20'). 1985: *L'air d'aimer* (35'). 1987: *La politique du pire* (15'). 1988: *Ici là-bas* (13'). 1992: *Rester là-bas* (46'); *Chronique d'une banlieue ordinaire* (56'). 1993: *Rêves de ville* (26'); *Réjane dans la tour* (15'); *Traverser le jardin* (20'). 1994: *Une poste à la Courmeuve* (54'). 1997: *L'autre côté de la mer* (89'); **DEMAIN ET ENCORE** **DEMAIN**.