

### LA VIE DE FAMILLE

#### Familienleben

Land	Frankreich 1984
Produktion	TFI (Charles Brabant), Flach Film (Jean-François Lepetit)
Regie	Jacques Doillon
Buch und Dialoge	Jean-François Goyet, Jacques Doillon
Kamera	Michel Carre
Ton	Michel Guiffan
Regieassistentz	Dominique Baron, Carole Golzio
Kameraassistentz	Jacques Monge, Pierre Bec, Pascal Le Moal, Pierre Patrolin
Tonassistentz	Yves Laisne
Beleuchtung (in Aix-en-Provence) (in Perpignan/Madrid)	Jean Ferreres Joseph Maggiore
Script	Françoise Lagarrigue
Schnitt	Nicole Dedieu

#### Zu diesem Film

Mischung	Joël Faure
Produktionsleitung	Jacques Pol
Produktionsassistentz	Danièle Freppel

#### Darsteller:

Emmanuel	Sami Frey
Elise	Mara Goyet
Mara	Juliet Berto
Natascha	Juliette Binoche
Lili	Aïna Walle
Frau mit dem Cognac	Catherine Gandois
Cedric	Simon de La Brosse

Format	35 mm, 1 : 1.66
Länge	98 Minuten

Uraufführung 13. 2. 1985, Paris

Deutscher Verleihtitel des Films: „Der Mann, der weint“.

#### Zu diesem Film

„Ich habe die Erinnerung an meine eigene Kindheit verloren;  
nun kehre ich zu ihr zurück durch eine, die ich erfinde.“

Jacques Doillon

Dieser Film ist die Geschichte einer Reise und der Versuch, eine Bilanz der Liebe zwischen einem Vater und seiner Tochter zu ziehen.

Emmanuel (Sami Frey) lebt mit Mara (Juliet Berto), seiner zweiten Frau, und Natascha (Juliette Binoche), ihrer fünfzehnjährigen Tochter, in Aix-en-Provence. Jeden Samstag macht Emmanuel sich auf den Weg zu seiner ersten Frau Lili (Aïna Walle), allen Schuldgefühlen und häuslichen Krähen zum Trotz, um Elise (Mara Goyet), seine Tochter, abzuholen und mit ihr das Wochenende zu verbringen.

Dieses Mal gelingt es Emmanuel schlecht und recht, sich von seinen Schuldgefühlen gegenüber Mara, von Lilis zärtlicher Liebe und von seinem ambivalenten Verhältnis zu Natascha zu befreien, um mit seiner Tochter eine ausgedehnte Autofahrt zu unternehmen, eine geographische Reise zwar, die aber vor allem ins Innere führt, gleich einer Initiation. Unter allerlei Vorwänden (Verfolgung von Natascha, die ausgerissen war, Videoverfilmung einer kleinen Geschichte, das Versprechen, die Bilder Goyas im Prado zu besichtigen, die Flucht vor bedrohlichen Feinden) lockt der Vater seine Tochter Schritt um Schritt in das Zimmer eines Hotels in Madrid, das sich als veritabler Liebes-Hinterhalt erweist. Wie um zu versuchen, das Kind, das sie schon bald nicht mehr sein wird, festzuhalten, um diese unerträgliche Distanz aufzuheben, die zwischen Vater und Tochter bestehen bleibt, trotz ihrer Komplizenschaft, ihrer Angst, ihrem gemeinsamen Bedürfnis zu fliehen ...

„Der Vater ist eine Figur, die maßlos ist, die zuviel verlangt ... doch man fordert nie genug. Ich zeige die Leidenschaft, und die Leidenschaft ist maßlos. Man muß sie nur zu betrachten wissen.“

ICH LAUF IHMILU.

\*

Jacques Doillon

lange dauert, diese lange Reise des einen zum anderen am Dienstag vormittag auf dem Flughafen von Madrid ein Ende, nach einer Nacht der schmerzlichen Erklärungen und Aussprachen zwischen Vater und Tochter.

\*

Am Anfang dieses 'Familienlebens' stand der Wunsch, einen Vater zu zeigen, der unzulänglich und ein wenig abwesend gewesen ist, doch der sich dann sagt, daß es für ihn vielleicht noch an der Zeit sei, etwas zu tun, um seine Tochter nicht ganz zu verlieren. Einen Vater, der noch ein wenig daran glauben kann, und für den dies seit langer Zeit ein wichtiger Traum ist: Eines Tages werde ich mit meiner Tochter fortgehen ...

Es gibt in dem tragikomischen Roman von John Updike, 'Familienleben in Amerika', eine Figur ähnlich der des Vaters, den ich mir vorstellte, mit der gleichen Neigung zum Sarkasmus, gefangen in den gleichen Problemen. Einen Vater, der ohne große Hoffnung auf die Gelegenheit wartet, seine Kinder um Verzeihung zu bitten. Vermutlich wegen dieser Szene der Vergebung wollte ich diesen Film machen. Nach den 'Blutbädern' in meinen letzten drei Filmen wollte ich dem Protagonisten mal eine Chance geben, eine, die er im Roman übrigens nicht hat. Und ich wollte mal etwas Leichteres machen. Damit diesem Vater ein Lichtblick bleibt, ein Ausweg für ihn und seine Tochter, wohl wissend, daß dieser Lichtblick bedroht, das Drama niemals fern ist und jederzeit die Oberhand gewinnen kann. Das ganze Spiel bestand darin, diesen Moment so lange wie möglich hinauszuzögern bevor das Drama seinen Lauf nimmt.

Jacques Doillon

Jacques Doillon über:

#### Interviews

Die Schwierigkeit von Interviews ist, was mich betrifft, daß ich mich nicht für einen guten Analytiker meiner eigenen Arbeit halte; im übrigen lege ich auch keinen Wert darauf. Ich denke lieber 'voraus'. Die Vorstellung, sezieren zu müssen, was ich gemacht habe, erschreckt mich zutiefst. Die Interviews, die ich gebe, sind oftmals enttäuschend, weil ich mich weigere, Antworten zu geben, nachzudenken über die Filme, die ich gemacht habe; das bringt mich sehr in Verlegenheit. Meine Filme ähneln einem Tagebuch, ähneln mir. (...) Was ich zu sagen habe, ist im Film enthalten. Danach würde ich am liebsten kein Wort mehr darüber verlieren, aber das ist eine Einstellung, die einem immer noch verübelt wird, es sei denn, man heißt Bresson oder Rohmer, denn was tatsächlich Schmerz und Angst ist, wird als Hochmut oder Snobismus mißverstanden.

#### Zuschauer

Mir ist es lieber, wenn die Leute zu mir kommen; die wenigen Briefe, die ich bekomme, und die Haltung, die darin zum Ausdruck kommt, das tut gut und ermutigt einen, weiterzumachen. Manchmal würde ich gerne Mäuschen spielen, nur um zu hören, was die Leute untereinander über meine Filme sagen, denn bei Publikumsdiskussionen kommt man meistens nicht zum Punkt: einerseits weil ich ein schlechter 'Redner' bin, andererseits weil es für die Anwesenden sehr schwierig ist, auszudrücken, was sie empfunden haben. Manchmal sind es gerade die, die nichts sagen, über die ich mich am meisten freue, jemand, der bewegt gewesen ist und nichts sagen wird, weil er nichts von mir erwartet oder weil das, was er erwartete, im Film enthalten ist.

#### FAMILIENLEBEN oder die Bitte um Vergebung

FAMILIENLEBEN ist kein guter Titel, es sei denn, man betrachtet ihn auf einer zweiten Ebene mit Ironie. Der Film sollte eigentlich heißen 'Familienleben in Amerika', nach dem Roman von John Updike, den ich sehr schätze; er müßte noch besser 'Die Bitte um Vergebung' heißen, weil mein Ausgangspunkt (anders als im Roman, wo der Vater nicht bis ans Ende geht) darin besteht, daß er seine Tochter um Vergebung bittet für die Verdrossenheit, die er ihr vererbt hat, er wirft ihr die Kompromisse vor, die sie schon mit dem Leben geschlossen hat, ihre gelangweilte Haltung, die sie in seiner Gegenwart zeigt, und die ihm unerträglich ist.

#### Emmanuel, der Vater

Er ist vor allem ungeduldig, anspruchsvoll, er verlangt viel. Diese Figur ist nicht weit entfernt von der Utopie. Er leidet am Alltag; darin gehört er ganz und gar 'zur Familie'. Er scheint verfolgt zu werden von den Frauen ringsum, er beklagt sich darüber auf ziemlich ungerechte Weise; und das gefiel mir, das amüsierte mich, seine Wutanfälle, seine verrückte, komplizierte, gemeine, betrügerische, aber auch komische und sarkastische Art. Wenn er z.B. mit seiner Tochter 'Produzent' spielt, dann u.a. deswegen, um sie zu verführen, um sie zu erheitern (bei dieser Szene, das muß ich dazu sagen, dachte ich an Godard, an all seine umwerfend komischen Diskussionen über das Geld und die Macht). Es ging darum, die Figuren und ihre Beziehungen nicht fade oder affektiert erscheinen zu lassen.

#### Die Wörter

Emmanuel ist gesellschaftlich nicht situiert; eine solche Festlegung würde mich langweilen, sie erbringt nichts. Gleichwohl stelle ich ihn mir als Anwalt vor, das würde mir gut gefallen wegen seines Verhältnisses zum Wort, zur Sprache und seinem Bestreben, die Tochter davon abzubringen, sich von der Sprache beherrschen zu lassen. Ich habe ein bißchen darunter gelitten, erst relativ spät das Wörterbuch kennen zu lernen; aus recht bescheidenen Verhältnissen stammend, hielt ich sprachliche Eloquenz für Klassenverrat, darum wollte ich nach dem Abitur auch nicht studieren. Davon muß man sich befreien, die Wörter dienen nicht zur Besserwisserie, sondern zum Ausdruck. Das ist etwas, was

Emmanuel Mara vermitteln will, und das interessiert sie auch.

#### Mara, die Tochter

Es würde mich sehr bekümmern, wollte man sie quasi als weisen Affen betrachten. Sie ist ein Kind, das gerne zur Schule geht, das alles nachprüfen will. Ich habe das Drehbuch gemeinsam mit ihrem Vater geschrieben, meinem Freund (er hat früher verschiedene meiner Filme geschnitten), das ermöglicht diese schöne Übereinstimmung zwischen Mara und der Figur, die sie verkörpert. Sie war es, die die Geschichten geschrieben hat, die ich für FAMILIENLEBEN benutzt habe. Aber es war nicht leicht für sie, die Komödie ist grausam, und die Weinkrämpfe sind nicht gestellt ...

Ein Film ist niemals bloße Unterhaltung, wenigstens nicht die meinen.

#### Die Kindheit

Ich bin jemand, der die Vergangenheit ausradiert. Ich habe meine Kindheit größtenteils vergessen, ich besitze aus dieser Zeit nur ganz wenige Photographien und habe über sie die widersprüchlichsten Dinge gehört; sie bleibt vage. Ich habe darum schon versucht, mir durch Andere Kindheiten zu fabrizieren, gleichsam als eine Arbeit der Rückerinnerung; ansonsten habe ich von der Kindheit ganz allgemein gesprochen.

In LA VIE DE FAMILLE ist das anders, da kehre ich zu meinen Kindern, zu meinem Kind zurück. Ich habe zwei Töchter, eine ist so alt wie Mara, aber ganz anders als sie. Ich habe jedoch nicht versucht, meine Beziehungen zu ihnen zu inszenieren. Was mich interessiert, ist die Fiktion; ich wende mich einem anderen Vater, einem anderen Kind zu, daraus ergeben sich andere Fragen.

#### Das weibliche Double

Es stimmt, daß ich, abgesehen von *Le sac de billes*, wo mir als Akteure zwei Jungen vorgeschrieben waren, meist Mädchen dargestellt habe, weil ich meine, daß es eher die Sache der Männer ist, von Frauen zu reden; Regisseurinnen interessieren mich besonders dann, wenn sie von Männern reden. Man hat Lust, vom anderen Geschlecht zu reden, weil das Mysterium größer ist.

Die detektivische Ausforschung einer anderen Person ist im allgemeinen aufregender. Der Reiz des weiblichen Doubles erscheint mir einfacher, unmittelbarer und offenkundiger. Eine Arbeit, die sich auf einen selbst bezieht, ist schwieriger.

#### Die Schauspieler

Von Anfang an dachte ich beim Drehbuchschreiben an Sami Frey für die Rolle des Emmanuel. Ich kannte ihn, und ich glaube, daß er jemand ist, der sich positiv zu verhalten scheint, obwohl er diese Eigenschaft nicht wirklich besitzt; es gefiel mir, damit zu spielen weil ich nicht an positive Figuren glaube, ich glaube mehr an Verstrickungen und Widersprüche. Mir gefällt sehr, was er in LA VIE DE FAMILLE macht, seine Wechsel im Rhythmus, im Tempo z.B., obwohl man ihm manchmal vorwirft, monoton zu sein.

Im allgemeinen habe ich nichts dagegen, mit Stars zu arbeiten, und wenn ich keinen Film mit Deneuve, Depardieu oder Adjani machen konnte, dann lag das ausschließlich an ihnen, nicht an mir.

#### Die Stimme

Man redet zu wenig von der Schwierigkeit, der Drehbuchfigur ein Gesicht, eine Stimme zu geben, die ihr entspricht. Die Stimme, wie sie klingt, ist für mich sehr wichtig. Das ist etwas, was mir selten mißlingt: diese Arbeit am Tempo, die Schreie, die Heiserkeit, die Brüche in der Stimme. Ich hätte gern die Zeit, den Schauspielern vor den Dreharbeiten alles über die Figuren und ihre Absichten zu erzählen, um beim Drehen ganz frei davon zu sein und ganz nach Gehör arbeiten zu können, wie mit Instrumentalisten.

Aus diesem Grunde würde ich auch, wenn man mich nach Japan oder in die USA rief, sofort hingehen, obwohl ich keinerlei Fremdsprachen beherrsche, allein um musikalisch zu arbeiten. Wenn man meine Filme synchronisiert, will ich das nicht sehen. Die Nachsynchronisation kann von Nutzen sein, weil nur die Stimme übrig bleibt, wenn man auch bei emotionalen Szenen manchmal verliert;

aber auch das ist nur ein Aspekt, es gibt keine allgemeingültige Regel.

#### Paris, Texas

Ich habe den Film vor kurzem gesehen, nach Fertigstellung von *LA VIE DE FAMILLE*. Es gibt in der Tat Berührungspunkte, Ähnlichkeiten, besonders was den Schluß anbelangt. Ich mag Wim Wenders sehr, ich bewundere ihn als Regisseur, aber *Paris, Texas* ist sicherlich nicht der Film, der mir von ihm am besten gefällt. Es gibt darin wunderbare Momente, das Kind ist hinreißend, aber diese Figuren, die einander nie begegnen können oder vielleicht auch nicht begegnen wollen, das hätte ich nicht darzustellen vermocht. In der Schlußszene hätte eine meiner Personen das Glashaus verlassen oder wäre hinter der anderen hergerannt...

#### Die Psychoanalyse

Was mich während meiner Schulzeit am meisten interessierte, war das Studium der Psychoanalyse im Philosophieunterricht, dank eines Lehrers. Ich lehne eine psychoanalytische Lesart meiner Filme nicht ab, aber ich persönlich kann diese Arbeit nicht leisten. Der psychoanalytische Jargon ist mir nicht geläufig, aber auf der Suche nach Stoffen lese ich psychoanalytische Zeitschriften: man stößt darin auf wunderbare Erzähler. Khan z.B. gehört dazu, ein Inder, glaube ich, der in London lebt. Es ist die detektivische Seite, die mich interessiert, es gibt immer ein Verbrechen, man muß den Verbrecher aufspüren, die Spuren analysieren. Wenn das gut geschrieben ist, ist es viel spannender als ein Kriminalroman. Ich kann mich für Drehbücher im Stil eines Krimis nicht erwärmen, auch wenn ich mir sage, daß ich es tun müßte, wenn ich weiterhin Filme machen will! Ist das allerdings eine Spannung wie in einem Krimi, die aus einer Analyse hervorgeht, da würde ich nicht nein sagen. Erzählte Analysen, so etwas liebe ich über alles!

#### Die Projekte

Ich arbeite gegenwärtig an mehren Drehbüchern. Ich würde dieses Jahr gerne drei Filme drehen. Es ist so furchtbar, nicht zu drehen; einen Film alle zwei Jahre, das ist eine Alptraum. Man ist kein Filmemacher mehr, oder aber man müßte diese zwei Jahre dazu benutzen, einen Film perfekt vorzubereiten. Und dazu bin ich außerstande. Ich liebe den Ausnahmezustand, ich will einen Film machen, um den vorherigen auszulöschen. Ich glaube, daß man unter um so größerem Druck steht, je mehr sich die Lage verschlechtert: die UGC schließt Kinotheater, Parafance produziert nicht mehr; ich lese die Filmfachpresse lieber schon gar nicht mehr ..., und mit der Öffnung des Fernsehens, da befürchte ich, daß man in der Diskussion über die Krise wie in Italien zu dem Schluß gelangt, man könne nur noch Unterhaltungsfilm drehen. Ich lehne es nicht ab, für das Fernsehen zu arbeiten, bei *L'arbre* und *Monsieur Abel* bot es sich vom Stoff her an; das war kein Notbehelf, sondern eine zusätzliche Drehmöglichkeit. Dagegen bin ich nicht bereit, noch einmal mit der SFP, dem Koproduzenten von *LA VIE DE FAMILLE*, zu arbeiten, wegen der Bürokratie und wegen dieser Leute, die das Kino nicht genügend lieben.

Zusammengestellt von Catherine Taconet für 'Cinéma' und 'Radio Gilda'

Cinéma, Nr. 314, Paris, Februar 1985

#### Kritik

Der letzte Film, den François Truffaut in 'Die Filme meines Lebens' in seinem Kapitel über die Post-nouvelle vague analysiert, ist Jacques Doillons erster abendfüllender Film *Les doigts dans la tête*. Er vergleicht die Qualitäten des Films mit Renoir wegen der Verflechtung von 'Gefühl und Gesellschaft' und mit Bresson wegen der 'Wahrhaftigkeit im Spiel der Darsteller'. Doillon gehört zu den derzeit wichtigen Autoren des französischen Films, gerade weil er, ganz in der Nachfolge der großen Meister, abseits bleibt, um sein außerordentliches und obsessives Werk fortzuführen, wie jedes wahre Werk dies verlangt. Sechs abendfüllende

Filme in zehn Jahren (nicht gerechnet *L'an 01* und *Un sac de billes*, bei denen der Anstoß von außen kam), in denen sich ein gewisser Hang zur Abgeschlossenheit abzeichnet, zu Situationen voller Leidenschaft und Spannung im Kreise der oftmals auf das ödipale Dreiecksverhältnis von Vater-Mutter-Kind reduzierten Familie.

*LA VIE DE FAMILLE* ist mitten in den Arbeiten zu *La pirate* entstanden (das Drehbuch zu ersterem wurde während der Dreharbeiten des letzteren geschrieben), so wie *La drôlesse* unmittelbar auf *La femme qui pleure* gefolgt war. Hier wie dort besteht die gleiche komplementäre Bewegung, der gleiche Zwang, das eine mit dem anderen zu verbinden, im 2. Fall gar die gleiche Rückkehr zur Kindheit. *La pirate* war für mich trotz mancher Unzulänglichkeit ein Filmschock, ein Erlebnis, das mich von den ersten Minuten an erfaßt hatte und die Zeit verrinnen ließ: ein seltenes Phänomen von zeitlicher Dichte und symptomatisch für seine emotionale Kraft.

Auch *LA VIE DE FAMILLE* beginnt einen blitzschnell und auf meisterhafte Weise zu fesseln. Emmanuel, der Vater (dargestellt von Sami Frey, hier in einer seiner besten Rollen), sieht sich mit seiner Unzufriedenheit konfrontiert. Binnen weniger Minuten gelingt es ihm, alles auf den Kopf zu stellen, das Haus und die Menschen, die darin, dem Zusammenbruch nahe, wohnen. Ein Mann, hin- und hergerissen zwischen zwei Häusern in der Provence, jedes bewohnt von zwei Frauen (hier Lili, die Ex-Frau, dort Mara, die Neue) und den Mädchen Elise, seiner Tochter, sowie Natascha, seiner Stieftochter). Emmanuel verbringt mit der 11-jährigen Elise ein sonniges Wochenende, das mittels einer Videokamera in einer Art Annäherungsprozeß des einen zum anderen seinen Abschluß findet.

Wie in *La fille prodigue* (auch wenn es sich nicht um Inzest handelt und die Forderung hier mehr vom Vater als von der Tochter ausgeht) gibt es das Verlangen nach einer privilegierten und ausschließlichen Beziehung. Doch das 'Zweier'-Ideal ist unmöglich, und unterwegs reproduziert Emmanuel ad infinitum die Kombination  $E. + 2 = 3$  (Mara und Natascha, Mara und Lili, Elise und Lili, Elise und Mara, dazwischen am Telefon Elise und die Frau vom Hotel, Elise und Natascha, Elise und ein drittes Symbol, die Kamera). Man wird feststellen, daß die Männer ausgespart sind (der junge Freund von Natascha) oder außerhalb des Bildes bleiben (Lilis Freund, der Nachbar).

Um mit Truffaut zu reden, all dies ist 'ohne Effekthascherei inszeniert, aber inszeniert'. Bemerkenswert ist z.B., daß anders als in den Filmen von Wenders, wo die Figuren häufig statisch sind und die Kamera die Bewegung oder den räumlichen Wechsel erzeugt, Jacques Doillon die Kamerabewegungen für die Figuren aufspart, für ihre Beziehungen, ihre Schwingungen, für die Kettenreaktionen, die sie bewirken. Die Szene mit Mara und Natascha (Juliet Berto und Juliette Binoche)<sup>1</sup> ist in dieser Hinsicht von großer Meisterschaft: die Kamera folgt unmerklich den Gestalten, dem Zusammenbruch nahe, die sich von den weißen Mauern wunderbar abheben. Ebenso läßt in der letzten Szene die Videokamera als Vermittler die Beziehungen nicht erstarren, sondern bewirkt ein ständiges Hin und Her, rückt fern und nahe.

Wie in seinem vorherigen Film, doch weniger unbeholfen, gibt es in *LA VIE DE FAMILLE* abwechselnd Momente der Spannung und des Spotts, die für den Rhythmus der Erzählung so notwendig sind wie für die Nerven des Zuschauers. Der Spott, ein Resultat der momentanen Komplizenschaft zwischen Elise und ihrem Vater, besticht durch die Vision der Kindheit, die sich darin offenbart und ist von großer Komik. Diese Komplizenschaft entsteht durch die Reise, die Sprache, die Filmarbeiten: ihre improvisierte Reise, die sie nach Spanien führt, ist ein Spiel mit Verboten — 'Einbruch' in der Schule, Versuch der Verführung von Natascha in Cassis, Schuleschwänzen am Montag, (auch das Wochenende hat drei Tage) in Madrid; das Erlernen der Worte vollzieht sich im Spiel (Wirst Du mich lieben? Ja / Wie? G, a, n, z—. Sie dienen auch dazu, einen Kode zu kreieren (die 'Demütigenden'); das letzte dem Kind angebotene Spielzeug, die Kamera, macht es möglich, die Geschichten, die sie schreibt, zu inszenieren und versinnbildlicht auf spielerische Weise das Verhältnis von Produzent und Regisseur oder Regisseur und Schauspieler.

Jenseits der Entspannung, die sie bewirken, haben diese Elemente

natürlich dramatischen Wert und bestimmen Emmanuels Verhältnis zu Elise und zur Welt. Der eingeschlagene Weg ist genauso verschlungen und dunkel wie er selbst, der darauf versessen ist, sich in Widerspruch zu anderen zu begeben (vor allem dem Meer keine Beachtung zu schenken, 'Carmen' nicht zu mögen), sich von Bekanntem zu lösen, vom Zwang, um zu sehen, wie weit er gehen kann. Hellsichtig und tyrannisch zugleich („Du kannst machen, was Du willst, wenn es mir paßt“), monströs und menschlich wie Buñuels *El*, hält er im Spiel inne, sobald sie daran Gefallen findet, und setzt es fort, wenn sie umkehren will. Er beschuldigt jene, die ihn nicht in Frieden lassen, der Folter und macht seiner Tochter den Vorwurf, daß sie die Langeweile des Alltags erträgt, obwohl sie sich weniger zu langweilen scheint als er und seiner Kompliziertheit und Treulosigkeit mit schöner Regelmäßigkeit sogar eine Fähigkeit des Entgegennehmens gegenüberstellt, eine Fähigkeit, im Augenblick zu leben, eine Offenheit und Großzügigkeit, die der Kindheit und der Intelligenz ihrer Person eigen sind. Auch das ist übrigens ein Grund, warum ihr Vater die Kamera benutzt, um diese Eigenschaften einzufangen und festzuhalten, bevor sie erwachsen ist, eine Frau wird.

Wenn sich der Film von Jacques Doillon auch für eine Analyse geradezu anbietet, so ist er doch gleichwohl von großer Schlichtheit, von großer Wirksamkeit und Logik und folgt einem linearen Lauf in Raum und Zeit. Seine Figuren besitzen eine genuine, komplexe Realität, ihre Beziehungen sind nicht reduzierbar: Sie sind konstruktive/destruktive Personen, voller Liebe und Haß, grausam und komisch. Sie repräsentieren das Leben der modernen Familie (sie leben nicht mehr unter einem Dach), der universellen Familie.

Catherine Taconet, in: *Cinéma*, No 314, Paris, Februar 1985

<sup>1</sup>Man beachte, daß Juliette Binoche (*Je vous salue, Marie*) und Juliet Berto (*Week-end, La chinoise*) wie auch Sami Frey (*Bande à part*) und in *La pirate* Maruschka Detmers (*Prénom Carmen*) Schauspieler in Godard-Filmen waren.

### Biofilmographie

Jacques Doillon, geb. 15. 3. 1944 in Paris, nach dem Abitur verschiedene Jobs u.a. als Postbediensteter und Versicherungsangestellter. Beginnt seine Filmkarriere als Schnittassistent bei Michel Fano und Jacqueline Lecompte (*Soy Mexico* und *Trans Europ Express* von Alain Robbe-Grillet). Danach schneidet er etwa ein Dutzend Kurzfilme und zwei abendfüllende Filme: *Le feu sacré* von Frogency und *Trop petit, mon ami* von Eddy Matalon.

Jacques Doillon drehte dann zwei Kurzfilme von 26 Minuten über das bäuerliche Leben, *Les demi-jours* und *Les laissés pour compte* sowie einige Auftragsarbeiten über Sport, *Trial, Bol d'or, Autour des filets* und *Vitesse oblige*. Anschließend drehte er einen weiteren Kurzfilm nach einer Bildergeschichte von Gébé *On ne se dit pas tout entre époux*. 1972 realisiert Jacques Doillon, ebenfalls nach einem Buch von Gébé, seinen ersten langen Film, *L'an 01* 1974 folgte *Les doigts dans la tête*, zu dem er das Drehbuch gemeinsam mit Philippe Defrance schrieb, und der bei der Kritik wie beim Publikum großen Anklang fand. 1975 wurde der Film mit dem goldenen 'Hugo' des Filmfestivals von Chicago ausgezeichnet.

#### Filme:

- 1972 *L'an 01* (Das Jahr 01, in Zusammenarbeit mit Gébé, Ko-Regie: Alain Resnais und Jean Rouch)
- 1974 *Les doigts dans la tête* (Die Finger im Kopf)
- 1975 *Un sac des billes* (Ein Sack Murmeln)
- 1978 *La femme qui pleure* (Die Frau, die weint)  
*La drôlesse* (Prix du jeune cinéma, Cannes 1979)
- 1980 *La fille prodigue*
- 1982 *L'arbre* (Fernsehfilm)  
*Monsieur Abel* (Fernsehfilm)

1984 *La pirate*

LA VIE DE FAMILLE

1985 *La tentation d'Isabelle*