

10

Folle embellie

A Wonderful Spell

Regie: Dominique Cabrera



Land: Frankreich, Belgien, Kanada 2003. **Produktion:** Les Films de la Croisade, ARP Sélection, Ad Libitum (Frankreich), Tarantula (Belgien), imX Communications (Kanada). **Regie:** Dominique Cabrera. **Buch:** Antoine Montperrin, Dominique Cabrera. **Kamera:** Hélène Louvart. **Ton:** Xavier Griette, Olivier Calvert, Hans-Peter Strobl. **Ausstattung:** Raymond Sarti. **Kostüme:** Nathalie Raoul. **Musik:** Milan Kymlicka. **Schnitt:** Sophie Brunet. **Produzenten:** Emmanuel Giraud, Catherine Hannoun, Michèle Pétin, Laurent Pétin.

Darsteller: Miou-Miou (Alida), Jean-Pierre Léaud (Fernand), Morgan Marianne (Julien), Marilynne Canto (Colette), Julie-Marie Parmentier (Lucie), Yolande Moreau (Hélène), Gabriel Arcand (Moïse), Olivier Gourmet (Chefarzt), Philippe Grand'Henry (Florent), Pascale Montpetit (Henriette), Sophia Leboutte (Madame Rozoy), Féliçien Pitsaer (Henri Rozoy), Götz Burger (deutscher Kolonel).

Format: 35mm, 1:1.85, Farbe. **Länge:** 100 Minuten, 24 Bilder/Sek.

Sprache: Französisch.

Uraufführung: 7. Februar 2004, Internationales Forum, Berlin.

Weltvertrieb: ARP Sélection, 13, rue Jean Mermoz, 75008 Paris, Frankreich. Tel.: (33-1) 5643 6400, Fax: (33-1) 4563 8337.

E-mail: mh@arpselection.com; www.arpselection.com

Anmerkung

Embellie (vorübergehende Windstille): Aufheiterung während oder nach einer Windbö.

Inhalt

Es ist Sommer – ein unvergesslicher Sommer für Alida, Fernand, Julie, Lucie, Colette und einige andere, die den schönsten Moment der Windstille erleben: die Freiheit.

Interview mit Dominique Cabrera

Frage: Sie wollten diese Geschichte schon seit sehr langer Zeit erzählen. Sie sagen, dies hätte ihr erster Film sein sollen...

Dominique Cabrera: Ich habe zwei Jahre hintereinander im Sommer in einer psychiatrischen Klinik gearbeitet. Ich war damals zwanzig Jahre alt, und diese Arbeit zog mich an wie ein Geheimnis, das gleichzeitig Angst einjagt. Es waren die siebziger Jahre, ein sozialer Wandel lag in der Luft, man spürte, dass es Dinge gab, die vorangetrieben werden mussten. Während der Arbeit in dieser Klinik interviewte ich Krankenpfleger, forschte in Archiven und entwickelte eine erste Skizze dieser

Note

Embellie (temporary lull): A period of fair skies during or after a squall.

Synopsis

It is summer, an unforgettable summer for Alida, Fernand, Julie, Lucie, Colette and a few others who are enjoying the best bit about the calm: the freedom.

Interview with Dominique Cabrera

Question: You've wanted to tell this story for a very long time. You say this should have been your first film.

Dominique Cabrera: I spent two summers in a row working in a psychiatric hospital when I was 20. The work attracted me like a secret that simultaneously frightens you. It was the 1970s. Social change was in the air. You could sense that things needed to be driven forward. Whilst working at the hospital, I interviewed nurses, researched the archives and developed the initial outline of the story, which a nurse had told me.

When people first starting fleeing [from the Germans during the Second World War, ed.], a group of patients led by an extremely paranoid man broke out of a psychiatric hospital. Some of them disappeared without trace, some returned to their families, while others fled to another hospital 300 kilometres away. I remember thinking right away that the story would make the perfect basis on which to discuss a utopian concept: social transformation, because it shows how these patients changed the moment their personal and social relationship to their environment changed. I was so inspired by the idea that I presented an exposé about it for the entrance exam at IDHEC film school. I was seized by the desire to make a film about it. However, the project proved difficult to realise in the late 1980s after I had graduated from the IDHEC.

Ten years later, I began tackling three projects; one that would become A WONDERFUL SPELL, and two documentaries that acted like stirrups for me. The screenplay for A WONDERFUL SPELL made it to the final draw for the Grand Prix du Meilleur Scénario (the best screenplay award). I sim-

Geschichte, die ein Krankenpfleger mir erzählt hatte. Zu Beginn der Fluchtbewegung (vor den Deutschen im Zweiten Weltkrieg; A.d.R.) war eine Gruppe von Patienten, angeführt von einem hochgradigen Paranoiker, aus einer psychiatrischen Klinik geflohen. Einige von ihnen verschwanden, ohne eine Spur zu hinterlassen, andere kehrten zu ihren Familien zurück, wieder andere hatten sich in eine andere, dreihundert Kilometer entfernte Klinik geflüchtet. Ich dachte damals gleich, dass diese Geschichte die ideale Vorlage wäre, um von einer Utopie zu erzählen, von einer sozialen Verwandlung; denn sie zeigt, dass diese Patienten sich in dem Moment, in dem sich ihre menschlichen und sozialen Beziehungen zur Umwelt verändern, auch selbst anders entwickeln. Diese Idee inspirierte mich so stark, dass ich bei der Aufnahmeprüfung für die Filmhochschule IDHEC ein Exposé darüber vorlegte. Ich hatte augenblicklich Lust, einen Film daraus zu machen. Aber dieses Vorhaben war Ende der achtziger Jahre, als ich gerade die Ausbildung am IDHEC absolviert hatte, zu schwer zu realisieren. Zehn Jahre später machte ich mich an drei Projekte: an jenes, aus dem FOLLE EMBELLIE wurde, und an zwei Dokumentarfilme, die so etwas wie Steigbügel für mich waren. Das Drehbuch zu FOLLE EMBELLIE war in der Endausscheidung zum Grand Prix du Meilleur Scénario (Grand Prix des besten Drehbuchs). Ich habe es vereinfacht und stilisiert, um den Film drehen zu können. So betrachtet, ist dies tatsächlich mein erster Film. Mit meinem Co-Autor zusammen schrieb ich auch das Drehbuch zu *De l'autre côté de la mer*, den anderen ersten Film, den ich gedreht habe. Mein Film *Le lait de la tendresse humaine* hatte in mir das Gefühl von Unzulänglichkeit, von etwas nicht zu Ende Geführtem hinterlassen, so dass ich mich entschloss, dieses Drehbuch, das ich immer sehr geliebt hatte und das eine Poesie und eine Form der Wahrheit enthielt, die ich brauchte, erneut aufzugreifen. Es war geschrieben wie ein Roman, ein wenig abseits der Normen des Kinos. Die erste Version erzählte die Geschichte Fernands. Inzwischen liegt der Schwerpunkt des Films mehr bei Alida und ihrem Sohn Julien – auf diese Weise habe ich mir die Geschichte wieder zu eigen gemacht. Fernand, der von Anfang an unreif und tyrannisch war, beanspruchte vorher den gesamten Raum; ich habe versucht, die anderen auf gleiche Ebene mit ihm zu bringen.

Frage: Es ist Ihnen gelungen, nicht jede Person emblematisch für einen Geisteszustand erscheinen zu lassen...

D.C.: Ich habe sehr darauf geachtet, keine medizinischen Fälle zu zeigen, sondern menschliche Wesen zu filmen. Jede Figur in diesem Film ist eine wirkliche Persönlichkeit, so komplex wie im wahren Leben. Für jede von ihnen musste ich einen Schlüssel finden, wie zum Beispiel den Satz, den der von Olivier Gourmet gespielte Arzt am Anfang des Films zu Fernand sagt und über den dieser im Verlauf des Abenteuers unablässig nachdenkt. In der Panik der Flucht ergibt sich etwas Neues: Der Arzt spricht zu Fernand wie zu einem menschlichen Wesen, auf gleicher Basis, er vergisst die hierarchische Beziehung zwischen Arzt und Patient. Der Platz, den jede Figur in diesem Film einnimmt, ist nicht von vornherein bestimmt. Übrigens haben wir den Film in der chronologischen Reihenfolge der Ereignisse gedreht – weil die Inspiration, aus der diese Geschichte entstand, in den Bereich des Märchens, der Utopie gehört. Die Personen sind von einer vollkommenen Aufrichtigkeit und einer wirklichen Unschuld, und das musste erhalten bleiben. Deshalb war es für mich wichtig, den Film an der Loire zu drehen, an dem Ort, wo die Idee zu diesem Film entstanden ist.

Frage: Es ist kein Zufall, dass diese Geschichte im Jahr 1939 spielt.

plified and stylised it to be able to make the film. In this sense, it really is my first film. Together with Louis, my co-writer, I also wrote the screenplay to *De l'autre côté de la mer*, my other first film. The film *Le lait de la tendresse humaine* left me feeling unsatisfied, as if I hadn't completed something, so I decided to go back to this screenplay, which I had always loved dearly and which contained a kind of poetry and truth that I needed. It was written like a novel, but didn't quite conform to the cinematic norms. The first version told Fernand's story. Now the film focuses more on Alida and her son, Julien. In this way, I have made the story my own again. Fernand, who was always very immature and tyrannical, previously took up all the space. I therefore tried to bring the others up to his level.

Question: You have managed not to make each person appear emblematic for a mental state...

D.C.: I was very careful not to show medical cases, but to film human beings. Each of the characters in the film is a real person, and as complex as in true life. I had to find a key for each of them, like for instance the sentence the doctor (played by Olivier Gourmet) says to Fernand at the start of the film and which Fernand spends the rest of the adventure constantly thinking about. The panic of the flight produces something new: The doctor speaks to Fernand as if to a human being, as an equal. He forgets the hierarchical relationship between the doctor and his patient. The space each character takes up in the film was not decided in advance. Incidentally, we shot the film in the chronological order in which the events took place because the idea that gave rise to this story belongs to the realm of the fairytale, of utopia. The people in the film are completely sincere and genuinely innocent, and this had to be preserved. That's why it was important for me to shoot the film along the River Loire, the place where I had the idea for the film.

Question: It's no coincidence that the story takes place in 1939.

D.C.: Of course not. The story is only possible under very precise circumstances. At that time, all the familiar norms had suddenly disappeared. The normal social rules no longer applied. But as paradoxical as it sounds, when a society collapses, and with it hope, something new can still come out of it. The phoenix is reborn out of the ashes and is subsequently transformed. The film takes place at the end of an era, but for this group of fleeing patients it is a time of rebirth. All around there is life and death, but their lives seem to have stagnated like in a dream or a fairytale. This is also the kind of notion that shaped the film.

Question: Where did you get the surprising idea for Fernand's al fresco breakfast with the German soldiers he meets along the way?

D.C.: I didn't want to present the war head-on, but capture echoes of it, so to speak. In the archives I was struck by the photographs of German soldiers enjoying the occupation, going on picnics, taking photos, racing around in their cars and laughing. Before his internment, Fernand had been the head waiter in a hotel restaurant. And he had taken on similar

D.C.: Natürlich nicht. Diese Geschichte war nur möglich innerhalb ganz bestimmter Umstände. Plötzlich hatten sich alle gewohnten Lebensnormen aufgelöst. Die Regeln der Gesellschaft galten nicht mehr. Aber so paradox das klingt: Wenn die Gesellschaft zusammenbricht und mit ihr die Hoffnung, dann kann aus dieser Situation doch etwas Neues entstehen. Der Phönix wird aus der Asche neu geboren und ist anschließend verwandelt. Die Handlung des Films ist am Ende einer Epoche angesiedelt, aber für diese Gruppe von Patienten auf der Flucht bedeutet diese Zeit eine Neugeburt. Um sie herum geht es um Tod und Leben. Aber für sie scheint das Leben angehalten zu sein, wie in einem Traum oder Märchen. Von dieser Art ist auch der Geist, der diesen Film prägt.

Frage: Woher kommt die überraschende Idee eines Frühstücks im Grünen mit den deutschen Soldaten, denen Fernand auf seinem Weg begegnet?

D.C.: Ich wollte den Krieg nicht frontal darstellen, sondern sozusagen sein Echo einfangen. In den Archiven waren mir die Fotos deutscher Soldaten aufgefallen, die die Okkupation genossen, die picknickten, fotografierten, mit ihren Autos durch die Gegend rasten und lachten. Fernand war vor seiner Internierung Oberkellner in einem Hotel gewesen und hatte in der Klinik ähnliche Funktionen übernommen. So entstand die Idee zu dieser Szene. (...)

Frage: Die Figuren des Films machen schnell Bekanntschaft mit dem Begriff der Arbeit...

D.C.: Ihr Weg zu einer neuen Situation, zu einer neuen Würde führt über die Arbeit. Und auch das hat mit den historischen Umständen zu tun: Die anderen Männer sind alle im Krieg, deshalb kann diese Gruppe an einem Ort unterkommen, wo sie sich nützlich machen kann. Dieser verlassene Ort, von dem sie Besitz ergreifen, gibt ihnen einen Rahmen und eine Stütze. So hat es sich vielerorts tatsächlich abgespielt. Manche dieser Menschen haben bei der Ernte geholfen und anschließend eine Bleibe auf dem Bauernhof gefunden. Aber ich wollte diesem Film keine Idylle zugrunde legen. Jede der Figuren macht die Erfahrung, dass sie an ihrem jeweiligen Platz bleiben muss. Der Blick der Mutter zu ihrem Sohn, der in Julie-Marie Parmentier verliebt ist, zeigt das nur zu deutlich. Mit diesem Film will ich andeuten, dass es Wege gibt, die anders verlaufen als das Schicksal es vorherbestimmt hat. Aber alles zu lösen und für alle einen Platz im Leben zu finden, wäre falsch gewesen. Alida, die von Miou-Miou gespielt wird, kann nicht auf dem Bauernhof bleiben; sie wird Fernand doch nicht folgen. Die Frau, die von Marilynne Canto gespielt wird, lernt ohne Krücken zu gehen. Sie bricht allein auf, schwankend, aber aufrecht. Das ist ein glückliches Ende. Aber die Figur, die von Yolande Moreau gespielt wird, kommt ums Leben. Jeder findet seinen Weg. Fernand versucht die Ordnung wiederzufinden, die er liebt: Er braucht es, Befehle geben zu können und Befehle entgegenzunehmen. Bei der Konfrontation mit seinem Sohn kann nur einer von beiden der Überlegene sein. Fernand kann seine tyrannische Autorität nicht aufgeben, ohne sich selbst zu verlieren. Um der Chef zu bleiben, bleibt er es im Wahn. Er kehrt am Ende in die Klinik zurück.

Frage: Wie kam es dazu, dass Sie Jean-Pierre Léaud besetzt haben?

D.C.: Von der Besetzung des Fernand hing die aller anderen Figuren ab. Ich habe ein Jahr damit verbracht, auf Jacques Dutronc zu warten. Léaud war nicht meine erste Wahl, weil er mir zu emblematisch erschien. Aber meine Assistentin erinnerte mich wieder an ihn, als ich Dutronc aufgegeben hatte. Ich bat Léaud um ein Gespräch, und als ich

functions in the hospital. That's what gave me the idea for the scene. The occupiers of a castle are having a picnic, and Fernand slips in as if he were a part of the furniture. This also gives him an opportunity to be reborn. He rediscovers the gestures of his profession.

Question: The characters in the film are quickly confronted with the notion of work.

Dominique Cabrera: Their journey into a new situation, to a new sense of dignity, leads via work. And that too depends on the historical context. Because all the other men are fighting a war, the group finds shelter in a place where they can make themselves useful. The abandoned village they occupy gives them a framework and a support. That actually happened in many places. Some of these people helped with the harvest and were subsequently given a place to stay on a farm. But I didn't want to base the film on an idyll. Each of the characters discovers that he has to stay in his own place. The mother's glance at her son, who has fallen in love with Julie-Marie Parmentier, shows that all too clearly. I wanted the film to indicate that there are other paths than those fate has determined for us. But it would have been wrong to solve everything and for all of them to find their places in life. Alida, played by Miou-Miou, can't stay on the farm. So she won't follow Fernand after all. The woman played by Marilynne Canto learns how to walk without crutches. She sets off alone; shakily, but upright. That is a happy ending. By contrast, the figure played by Yolande Moreau eventually dies. Everyone finds his or her way. Fernand tries to rediscover the order he so loves. He needs to be able to give and receive orders. When he confronts his son, only one of them can be superior. Fernand can't give up his tyrannical authority without losing himself. He flees into insanity in order to remain the boss. In the end, he returns to the hospital.

Question: How did you come to cast Jean-Pierre Léaud in the role?

Dominique Cabrera: The casting for all the other figures depended on who played Fernand. I spent a year waiting for Jacques Dutronc. Léaud wasn't my first choice because he seemed too emblematic. But my assistant reminded me about him after I had given up on Dutronc. I asked to meet Léaud, and when I visited him two days later he had already read the screenplay and told me right away, "I think I understand what you want to do." I think he seriously meant it. And then, when I met him, I saw Antonin Artaud in him and understood that this sparkling, relaxed person could play Fernand. I thought, "Great: He has the ability to act detached from his own insanity." And he knew that too. He really wanted to play the role. Afterwards, I had the idea that he and Miou-Miou could be a couple. I had always wanted to work with her, and I wondered if she and Léaud could be a convincing couple. I then liked the fact that these two actors from the cinematic past would embody a historical past. They didn't know each other. We organised a meeting, photos were taken and everything was agreed. All the rest more or less fell into place. As regards Yolande and

ihn zwei Tage später aufsuchte, hatte er schon das Drehbuch gelesen und erklärte mir gleich: „Ich glaube zu verstehen, was Sie vorhaben.“ Das war ganz ehrlich gemeint. Und dann, als ich ihm begegnete, sah ich Antonin Artaud in ihm und verstand, dass diese funkelnde und aufgelöste Person Fernand darstellen konnte. Ich dachte: „Wunderbar, er hat die Möglichkeit, die Distanz zu seinem eigenen Wahnsinn zu spielen.“ Und er wusste das auch. Er hatte wirklich Lust, diese Rolle zu spielen. Anschließend entstand die Idee, dass er und Miou-Miou ein Paar sein könnten. Ich wollte schon immer einmal mit ihr arbeiten und fragte mich, ob sie mit Léaud zusammen als Paar überzeugen würde. Mir gefiel daran, dass diese beiden Schauspieler, die aus der Vergangenheit des Kinos kommen, eine historische Vergangenheit verkörpern sollten. Sie kannten sich nicht, wir organisierten ein Treffen, es wurden Fotos gemacht, und dann war alles entschieden. Alles, was folgte, kam quasi von selbst. Was Yolande und Marilyne angeht, so hatte ich Lust, meine Arbeit mit ihnen beiden fortzusetzen. Julie-Marie hatte ich in *Les blessures assassines* entdeckt. Sie besitzt jene Heftigkeit und jene frappierende Unschuld, die ich suchte. Und irgendwann wird die Aufteilung der Rollen auch eine Frage des Gleichgewichts, der Sympathie, der Haarfarbe, der Körpergröße...

Frage: Wie arbeiten Sie mit den Schauspielern?

Dominique Cabrera: Man sucht die Schauspieler vor allem danach aus, wie sie sind. Miou-Miou zum Beispiel zeigt eine wirkliche Ruhe und Ausgeglichenheit in ihrer Arbeit. Sie dreht nur, wenn sie denkt, dass es sich für sie lohnt, ansonsten setzt sie lieber aus. Ich wollte diese mit Kraft verbundene Sanftheit, diese Weiblichkeit, die von ihr ausgeht. Sie ist sehr präzise in ihrer Technik und vollkommen aufrichtig in jedem Moment. Jean-Pierre ist ein geborener und sehr ungewöhnlicher Schauspieler. Er ist sehr professionell. Gleichzeitig macht er sich alles für seine Schauspielerei zunutze: seine Kunst und sein Leiden. Er ist ein Genie. Ich habe es genossen, ihn zu sehen, mit ihm zu sprechen, ihn zu filmen. Alle liebten ihn bei den Dreharbeiten. Yolande ist die 'poetische' Schauspielerin par excellence. Sie hat die Fähigkeit, sich vollkommen in eine Regression hineinzubegeben. Sie legt etwas Monströses in ihre Anmut und umgekehrt. Ich bewundere es, wie sie zwischen Realismus und Traum hin- und herwechseln kann.

Frage: Hatten Sie ursprünglich einmal erwogen, diesen Film mit unbekanntem Schauspielern zu machen?

D.C.: Ich hätte das natürlich tun können. Aber ich habe mich für diese Besetzung entschieden, um damit dem Publikum entgegenzukommen; das Publikum kann sich, indem es einem bekannten Gesicht folgt, leichter an Orte begeben, die es sonst nicht aufsuchen würde.

Mit diesen Schauspielern zu drehen, das hieß auch, eine cineastische Gelegenheit wahrzunehmen, die Erbschaft einer Epoche der Filmgeschichte anzutreten, in der sie gearbeitet haben, und mit ihnen zusammen einen Schritt weiter zu gehen. Das ist eine doppelte Bewegung. Man versucht, eine neue, persönliche Welt zu erschaffen, und gleichzeitig verwendet man dabei Elemente aus der Filmgeschichte. Ich habe versucht, diese Schauspieler wie reale Personen zu filmen. Ich wollte, dass Jean-Pierre Léaud in diesem Film nicht wie ein cinephiles Zitat erscheint, sondern wie der Darsteller einer neuen Geschichte.

Die Arbeit mit Schauspielern – das ist ein verteufteltes Geheimnis; eine Mischung aus Arbeit, Wille und unbewusster Kommunikation. Manchmal glaubt man, dass einem nichts gelingt, und dann erzielt man doch ein Resultat. Ich habe versucht, mit jedem Darsteller eine Nähe, eine

Marilyne, I simply wanted to carry on working with them. I had discovered Julie-Marie in *Les blessures assassines*. She has the kind of intensity and striking innocence I was looking for. And sooner or later, casting also became a matter of balance, affinities, hair colour, size, etc.

Question: How do you work with the actors?

Dominique Cabrera: I cast actors primarily on the basis of how they are. Miou-Miou, for example, displays a real calm and equilibrium in her work. She only acts in films she thinks will be worth it for her. If not, she would rather do without. I wanted this tenderness mixed with force, the femininity that she radiates. She works very precisely and is completely sincere at every moment. Jean-Pierre is a born actor, and a very unusual one at that. He is extremely professional. At the same time, he uses everything as a source of inspiration for his acting: his art, his suffering, etc. He is a genius. I relished seeing him, talking to him and filming him. Everyone loved him during shooting. Yolande is the "poetic" actress par excellence. She has the ability to lose herself completely in a regression. She turns her charm into something monstrous, and vice versa. I marvel at the way she can switch between reality and a dream.

Question: Hadn't you originally considered making this film with unknown actors?

D.C.: Of course I could have done that, but I chose this cast as a way of approaching the audience. Viewers are more likely to follow familiar faces to places they wouldn't go otherwise.

Working with these actors also meant capitalising on a cinematic opportunity to assemble the legacy of a particular filmmaking era in order to walk a few steps together with them. It's a twin movement. You try to create a new, personal world while at the same time using elements from the cinematic past. I tried to shoot these actors like real people. I didn't want Jean-Pierre Léaud to look like a cinephile quote in my film, but as an actor in a new story.

Working with actors is a tricky secret. It's a mixture of work, willpower and unconscious communication. Sometimes you think that nothing seems to go right, and yet you still achieve something. I tried to become close, intimate with each of my actors. I think actors are far better, more trusting, if you manage to establish this intimacy. And so that the actors could learn to trust each other, we mostly worked in pairs rather than in groups. Before shooting began we had to work on minimising the actors' fears of both their role and of the others. It was my responsibility to tell the actors about each scene as clearly as possible.

Question: The scenes at the beginning of the film were shot in a real hospital with real patients.

D.C.: We worked together with patients from this hospital, who were part of a theatre group. Each and every one of them knew what he was doing, even those who had their own ghosts to contend with. They all signed a piece of paper and were paid. Nothing was done without their knowledge. They were even free to make suggestions for the fictional parts. When I shouted, "Action!" they began acting

Intimität herzustellen. Ich glaube, wenn es einem gelingt, diese Intimität herzustellen, sind die Schauspieler besser, vertrauensvoller. Damit sich diese Vertrautheit auch zwischen den Schauspielern entwickeln konnte, haben wir meistens paarweise gearbeitet, viel öfter als in Gruppen. Vor Beginn der Dreharbeiten muss man daran arbeiten, die Angst zu verringern – die vor der Rolle und die vor den anderen. Meine Verantwortung den Schauspielern gegenüber besteht darin, die Substanz jeder Szene so klar zu machen wie möglich.

Frage: Die Szenen am Anfang des Films wurden in einer echten Klinik mit echten Kranken gedreht...

D.C.: Wir haben mit Patienten aus dieser Klinik gearbeitet, die in einem Theaterensemble spielten. Jeder von ihnen wusste, was er tat, auch die, die mit ihrer eigenen Geschichte zu kämpfen hatten. Sie alle unterzeichneten ein Papier und wurden bezahlt. Nichts geschah ohne ihr Wissen. Sie konnten mir auch auf der Ebene der Fiktion etwas vorschlagen. Auf das Kommando „Moteur!“ begannen sie, den Wahnsinn zu spielen, und auf „Coupez“ hörten sie damit auf. Das zeigt, wie bewusst sie mit ihrer Krankheit umgehen. Sie sind imstande, ein Spiel daraus machen!

Frage: Wie filmt man eine Gruppe?

D.C.: Indem man der Einsamkeit jedes Einzelnen folgt. Jeder ist verloren in seinem Leiden am Dasein, seinem inneren Labyrinth. Auf paradoxe Weise war die Arbeit an diesem Film sehr bereichernd. Es wurde dabei eine vitale Energie freigesetzt, eine Vibration, eine lebendige Spannung, die weiter zu vermitteln war. Der Film war wie eine Wanderung, die jeden Tag neue Überraschungen brachte. Es war meine bisher akrobatischste, aber auch glücklichste Dreherfahrung. Die Methode bestand in einer Art Rock'n'Roll, aber wir waren damit zufrieden und hatten jeden Tag das Gefühl, etwas geschafft zu haben. Ich habe Erfahrung im Dokumentarfilm, ich liebe es zu improvisieren, zu erfinden. Dafür gab es bei diesem Film reichlich Gelegenheit!

Frage: Und wie filmt man die Natur?

D.C.: Indem man alle Elemente, das Gras, das Wasser, den Bauernhof, die Tiere, als Elemente eines Märchens betrachtet. Wenn Miou-Miou zum ersten Mal ein Pferd besteigt, geht ihr Blick nach oben zum Himmel. Ich habe versucht, in jedem Augenblick dieses Films diesen 'Blick des ersten Mals' festzuhalten. Alle Figuren des Films sehen die Welt so, als wäre sie gerade erst erschaffen worden. Also habe ich ihre Geschichte gefilmt, als wären sie Figuren in einem Märchen. Dabei habe ich mich von ihrem Weg leiten lassen. Auf ihre Weise sind sie Emigranten in einem ewigen Exil à la Chaplin, sie finden Asyl in Unterkünten, aus denen sie wieder verjagt werden oder die sie wieder verlieren. Also filme ich die Schwierigkeit, einen Ort zu finden, eine Identität, ich zeige die fragilen Hütten, die man sich errichtet mit dem, was gerade zur Hand ist. Auf meine Weise habe ich meine *Nacht des Jägers* (*The Night of the Hunter*, Regie: Charles Laughton, USA 1955; A.d.R.) gesucht. Mein Film lebt von der gleichen Inspiration – der Welt der Kindheit mit ihrem Erschrecken und ihren Wundern...

Biofilmographie

Dominique Cabrera wurde am 21. Dezember 1957 in Relizane, Algerien, geboren. 1978 schloss sie ihr Studium mit einer Licence de Lettres ab. Ihr anschließendes Filmstudium an der IDHEC (Paris) beendete sie 1981. Im selben Jahr drehte sie ihren ersten mittellangen Film, *J'ai droit à la parole*. Dominique Cabrera ist als Regisseurin, Drehbuchautorin, Autorin und als Schauspielerin tätig.

insane, and when I shouted "Cut!" they stopped. That shows how consciously they dealt with their illness. They were able to turn it into a game!

Question: How do you film a group?

D.C.: By tracing the loneliness of each of its members. Everyone is lost in his existential suffering, his inner labyrinth. Paradoxically, working on this film was very enriching. It unleashed a vital energy, a vibration, a living tension, that could be passed on. The film was like taking a journey with new surprises every day. It is the most acrobatic, but also happiest, film I have ever shot. Our approach was a kind of rock 'n' roll, but we were content with that, and every day we felt like we'd achieved something. I have experience with documentary filmmaking. I love improvising and inventing. And there were certainly lots of opportunities for that in this film!

Question: And how do you film nature?

D.C.: By viewing every element (the grass, the water, the farm, the animals) as if it were part of a fairytale. When Miou-Miou gets on a horse for the first time, she looks skywards. I tried to make every moment of this film a "first-time glance". All the characters in the film see the world as if it had only just been created. So I shot their story as if they were the characters in a fairytale. In so doing, I allowed myself to be led by them. In their own way, there are émigrés in endless exile à la Chaplin. They seek shelter in places from which they are chased away again or which they lose. So I shot the difficulty of finding a place, an identity. I show the fragile huts you build yourself with whatever is to hand. In my own way, I tried to find my *Night of the Hunter* (Dir.: Charles Laughton, USA 1955, ed.). My film was inspired by the same thing: the world of the child, with all its fears and wonders.

Biofilmography

Dominique Cabrera was born in Relizane, Algeria on 21 December, 1957. In 1978, she left university with a licence de Lettres. She then went on to study film at the IDHEC in Paris, graduating in 1981. The same year, she shot her first medium-length film, *J'ai droit à la parole*. Dominique Cabrera works as a director, screenwriter, author and actress.

Films / Filme

1981: *J'ai droit à la parole* (35 min.). 1984: *A trois pas, trésor caché* (20 min.). 1985: *L'air d'aimer* (35 min.). 1987: *La politique du pire* (15 min.). 1988: *Ici, là-bas*. 1992: *Rester là-bas* (46 min.), *Chronique d'une banlieue ordinaire* (56 min.). 1993: *Rêves de ville* (26 min.), *Réjane dans la tour* (15 min.), *Traverser le jardin* (20 min.). 1994: *Une poste à La Courmeuve* (54 min.). 1997: *Demain et encore demain* (79 min.; Forum 1998), *L'autre côté de la mer* (89 min.). 1999: *Nadia et les hippopotames*. 2001: *Le lait de la tendresse humaine*. 2003: **A WONDERFUL SPELL / FOLLE EMBELLIE**.