

25. internationales forum des jungen films berlin 1995

10

45. internationale
filmfestspiele berlin

DELITS FLAGRANTS

Auf frischer Tat

Land	Frankreich 1994
Produktion	Double D Copyright Films, La Sept Cinéma, Centre National de la Cinématographie, Canal +, WDR Köln
Regie	Raymond Depardon
Kamera	Nathalie Crédou
Ton	Claudine Nougaret, Sophie Chiabaut
Mischung	Dominique Hennequin
Schnitt	Roger Ikhlef Camille Cotte
Produzentin	Georges-Henri Mauchant Pascale Dauman
Format	35 mm, 1:1.85, Farbe
Länge	105 Minuten
Uraufführung	12. Oktober 1994, Paris
Weltvertrieb	Double D Copyright Films 19, rue des Gobelins F-75013 Paris Tel. und Fax: (33-1) 43 55 76 40 Tel.: (33-1) 47 07 21 87 Fax: (33-1) 43 31 68 10

MONTAGE

Land	Frankreich 1994
Produktion	Double D Copyright Films
Regie, Kamera	Raymond Depardon
Ton	Claudine Nougaret
Schnitt	Roger Ikhlef, Camille Cotte, Georges-Henri Mauchant
Format	35 mm, Schwarzweiß
Länge	3 1/2 Minuten

An einem gewittrigen Nachmittag in Paris beendet ein Team den Filmschnitt.

Inhalt

Eine von der Polizei auf frischer Tat ertappte Person wird nach der Zeit, die sie in Polizei-Gewahrsam verbracht hat, auf Anweisung der Staatsanwaltschaft in den Justizpalast gefahren und in die Hafträume des Polizeipräsidiums gebracht. Anschließend wird diese Person einem Vertreter der Staatsanwaltschaft vorgeführt, der ihr die zur Last gelegten Taten vorträgt und ihre Anhörung in den Büros der 8. Abteilung

durchführt - der zuständigen Stelle für Verbrechen und Delikte, die auf frischer Tat aufgedeckt werden.

Nach dieser Vernehmung wird gegen die vorgeführte Person entweder ein Schnellverfahren eingeleitet - in diesem Fall kann die Person, wenn sie es wünscht, mit einem Rechtsanwalt sprechen, bevor sie von der Strafkammer in öffentlicher Verhandlung verurteilt wird, oder sie wird entlassen und erhält eine Vorladung für einen späteren Termin.

Dieser Film schildert den Ablauf des Verfahrens von der Ankunft der Personen im Justizgebäude bis zu ihrem Gespräch mit dem Rechtsanwalt.

Wir legen Wert darauf, uns bei den achtundsechzig verhafteten Personen zu bedanken, die uns ihr Vertrauen erwiesen haben, indem sie uns erlaubten, sie zu filmen. Wir haben die Aufnahmen von vierzehn Personen, die wirklich verurteilt wurden, für den Film benutzt, und wir haben ihre Namen geändert, um ihre Anonymität zu wahren.

Ausnahmsweise wurden die Dreharbeiten für diesen Film unter ganz bestimmten Bedingungen genehmigt, die garantieren, daß Ermittlungs- und Berufsgeheimnis gewahrt bleiben.

Gespräch mit Raymond Depardon

Sylvie Pierre: Sie haben sich entschlossen, einen ganz bestimmten Punkt des juristischen Verfahrens zum Gegenstand eines dokumentarischen Films zu machen: das Verhalten der Justiz gegenüber Personen, die auf frischer Tat verhaftet werden und anschließend eine bestimmte vorgeschriebene Zeitlang auf dem Polizeirevier festgehalten werden, um anschließend ins Justizgebäude gebracht zu werden, wo sie von einem Vertreter der Staatsanwaltschaft vernommen werden. Dieser Prozedur folgt später die Vorführung der Person vor ein Gericht. Warum haben Sie gerade diese Prozedur als Filminhalt gewählt?

Raymond Depardon: Als ich 1982 *Faits divers* gedreht habe, stellte ich fest, daß die Polizei nach einer Verhaftung eine Fahrt zum Gerichtshof vornahm. Ich hörte immer von diesem 'Vertreter', der die Sache übernehmen mußte. Es ist also mindestens sieben Jahre her, daß ich über eine Fortführung von *Faits divers* nachgedacht habe. Es handelt sich nicht darum, eine Fortsetzung oder eine Serie zu drehen - das wollte ich nie -, sondern um eine Ergänzung. Schon zur Zeit von *Faits divers* habe ich einen Vertreter der Staatsanwaltschaft kennengelernt, der mir dieses berühmte Zimmer von zehn Quadratmetern gezeigt hat, in dem die Unterredung zwischen dem Untersuchungsgefangenen und dem Staatsanwalt stattfindet. Ich bekam die Erlaubnis, bei dieser Konfrontation dabeizusein wie eine Art Praktikant, auch ein Gerichtsschreiber war damals noch anwesend. Diese Prozedur hat mich sehr beeindruckt. Auf der einen Seite der Staatsanwalt, rechts im Bild, der sich ein wenig hoheitsvoll in aller Form an die Person links im Bild wendet: „Nun, die Gesellschaft wirft Ihnen dieses oder jenes vor.“ Das paßte zu einer noch recht vagen Vorstellung, die ich damals hatte: das Wort zu filmen. Seitdem ist viel passiert: ein anderer Staatsanwalt, eine andere Regierung. Einmal hatte ich sogar genug Geld für den Film, aber keine Genehmigung. Ganz schnell habe ich mich dann 1987 entschlossen, *Urgences* zu drehen.

S.P.: Der von Ihnen gefilmte Moment ist für den Angeklagten entscheidend: was er während der Unterredung sagt, wird vom Staatsanwalt zusammengefaßt und aufgeschrieben; es wird das spätere Verhalten des Gerichts beeinflussen, eventuell eine Verhaftung zur Folge haben. Das Eingesperrtsein scheint Sie sehr zu beschäftigen, seit Ihren Filmen über Madame Claustre im Tschad, seit *San Clemente*, *Faits divers* oder *Urgences*: wirkliches oder mögliches, psychiatrisches oder juristisches Eingesperrtsein.

R.D.: Das stimmt. Dabei habe ich wenig Zeit im Gefängnis verbracht, nur als Photograph in Algerien und im Tschad. Das ist vielleicht eine Phobie, die mit meiner ländlichen Herkunft zu tun hat oder auch psychologisch zu erklären ist. Das Thema reizt mich, was erklären würde, warum ich *San Clemente* gemacht habe. - Ich fand dieses winzige Zimmer, in das Leute kommen, die einen Gefängnisaufenthalt riskieren, weil sie einen Geldbeutel mit fünfzig Francs gestohlen haben, irritierend. Eigentlich ist es nicht so sehr das Gefängnis, das mich interessiert - ich hätte schon längst in einem Gefängnis drehen können -, es ist das, was kurz vorher passiert: diese langen, banalen Minuten.

In *Faits divers* habe ich mich dem Tod genähert und ihn gefilmt. Man hat mir das vorgeworfen, ohne sich klar zu machen, daß dieser Tod für den Film weniger wichtig war, als alle darauffolgenden banalen Gespräche - wie auf dem Land, wo man nach einer Beerdigung ein Glas Wein anbietet und sich über das Wetter unterhält. Jedenfalls interessierte mich die Unterhaltung mit dem Staatsanwalt fast mehr als das Gerichtsverfahren, das man eigentlich nicht filmen darf.

S.P.: Ein tolles Stück Soziologie ist in diesen Gesprächen enthalten: diese Gesprächspartner stammen nicht wirklich aus derselben 'Welt'. Im Fall des Maliers und anderen gilt das sogar im geopolitischen Wortsinn.

R.D.: Es stimmt, daß der Einsatz hier nicht derselbe ist wie in *Urgences*. Die juristische Fachsprache ist sehr kalt, sehr technisch. Dadurch waren wir übrigens gezwungen, den Film mit einer schriftlichen Einführung zu beginnen, die die gefilmte Prozedur genau darstellt. Es gibt hier ein eingeführtes System, dessen Vertreter - von denen übrigens jeder seine eigene Art hat - dafür sorgen, daß es funktioniert. Mein Engagement als Regisseur spürt man am Ende des Films beim Fall der zwei Typen, die nichts anderes verbrochen haben, als das zu sein, was sie sind: ein Malier und ein Algerier. Der Mann aus Mali ist da wegen des immer gleichen Teufelskreises von heimlicher Rückkehr nach Frankreich, Ausweisung und erneuter heimlicher Rückkehr. Er repräsentiert das ganze Nord-Süd-Problem: er kann nicht nach Mali zurückgehen, weil er dort keine Arbeit findet. Mit dem Algerier ist es dasselbe. Er hat überhaupt keine Vorstrafen, er hat wirklich gestohlen, damit seine Familie zu essen hat. Mit dem Fall dieser beiden Männer zeichnet sich der Horizont des Jahres 2000 ab. Es waren die zwei letzten Stunden der Dreharbeiten. Der Staatsanwalt war es schon fast leid, uns zu sehen und achtete nicht mehr auf uns. Es ging nur noch darum, die Prozedur schnell durchzuziehen. Obwohl die Worte geflüstert werden, haben wir einen wirklich sehr guten Ton. Hier schwenkt der Film um zu dem, was ich wahren Humanismus nenne - ich habe kein anderes Wort -, den von Flaherty und Renoir: die Wahrheit dessen, was man zeigt. Das ist das Kino, das ich liebe: Kino, das die Verteidigung der Schwachen übernimmt.

S.P.: In der schriftlichen Einführung zum Film heißt es, daß Sie die Drehgenehmigung 'unter ganz bestimmten Bedingungen' erhalten haben. Welche waren das?

R.D.: Dieser Film entspricht nicht den Gesetzen. Das Pari-

ser Gericht erlaubt es einem Film zum ersten Mal, die Gesetze auszutricksen; dieses Gespräch Angeklagter/Staatsanwalt müßte nämlich unter Ausschluß der Öffentlichkeit stattfinden. Schon lange hätte ich diesen Film außerhalb von Paris drehen können, in kleinen Gerichten der Umgebung oder in der Provinz, aber Paris sagte: „Nein, das ist nach dem Gesetz nicht erlaubt: die Anonymität der vorgeführten Personen muß gewahrt sein, und es gibt das Problem des Untersuchungsgeheimnisses.“ Obwohl ich unterstützt wurde, entmutigte man mich bei allen meinen Vorstößen: „Dieser Film kann unmöglich gedreht werden, Sie kommen hier in einen Bereich, in dem man das Gesetz ändern müßte.“

S.P.: Dabei gibt es Beispiele, die Filme von Daniel Karlin, den Barbie-Prozess...

R.D.: Diese Vorgänger haben die Sache nicht unbedingt vereinfacht. Für Karlins Filme hatten die Gerichte auf allen Ebenen Nein gesagt. Die Genehmigung, die dann gegeben wurde, war eine Ausnahme. Das war unter Justizminister Badinter. Das verabschiedete Gesetz ist eine halbe Sache, es ermöglicht eine Ausnahme für 'historische oder beispielhafte Prozesse'. Offensichtlich wurde das Gesetz wegen des Barbie-Prozesses verabschiedet, und als der Film gedreht war, wurden andere halbherzige Maßnahmen getroffen: der Film wurde zwanzig Jahre lang blockiert, aber in Lyon und an einigen anderen Orten wurden ausnahmsweise Vorführungen genehmigt.

Mein Film wurde offensichtlich endlich offiziell und ohne Einschränkungen genehmigt, weil ich gewisse Vorschläge gemacht habe: Ich habe mich verpflichtet, die beiden Gesprächspartner gemeinsam mit einer einzigen Kamera im Profil zu drehen. Kein Zoom, keine Großaufnahme, keine Kamera hinter dem Staatsanwalt - was mich übrigens eher gestört hätte; und zweitens habe ich allen die Anonymität garantiert. Die dritte, sehr technische Bedingung wurde mir vom Staatsanwalt auferlegt: Bei den Fällen muß es sich um definitive Verurteilungen handeln. So passierte es, daß unter den vierzehn gefilmten Fällen, die ich für den Schnitt vorgesehen hatte, drei Revisionsfälle waren, die heute abgeschlossen sind.

S.P.: Es war also ein langer und komplizierter Marathon, bis Sie den Film machen konnten.

R.D.: Ja, deswegen habe ich nach den Dreharbeiten vorgeschlagen, das Material liegen zu lassen, und bevor ich mich an den endgültigen Schnitt machte, darüber zu sprechen. So konnte ich prüfen, ob der Film den betroffenen Personen nicht irgendwelche rechtlichen Nachteile bringen konnte - und ich konnte prüfen, ob ihr Fall richtig beurteilt worden war; darüber hätte ich mir selbst - aus meiner etwas egoistischen Sicht als Regisseur - nicht klar werden können. Die Leute von der Justiz wollten einerseits gerne Bilder haben; sie hätten gerne Material, das ihre wirklichen Aufgaben zeigt, auch für didaktische Zwecke. Aber dieses Material gibt es nicht: die Fiktion entspricht nie genau der Realität, das Theater noch weniger. Ich konnte den Leuten vom Gericht auch klarmachen, daß mir nicht daran lag, eine Sensationsmeldung zu machen, eine kurze spannende Exklusivnachricht, sondern daß ich Leute filmen wollte, die sich mit Worten bekämpfen, die sich selbst gegen eine bestimmte Ungerechtigkeit oder das Schicksal verteidigen, weil ihre Freiheit auf dem Spiel steht. Ich habe auch klargemacht, daß ich mich nicht zu lange aufdrängen wollte: eigentlich ähneln die vierzehn für den Schnitt zurückbehaltenen Fälle einem Tag im Justizpalast, einem ungewöhnlich ruhigen, denn in Wirklichkeit gibt es in Paris etwa dreißig Fälle pro Tag. Dieser Pariser Durchschnitt entspricht übrigens der allgemeinen Statistik der Straftaten in Frankreich.

S.P.: Diese Art Nahkampf um das Recht, in einer Institution zu arbeiten, ist auch eine Ihrer Gewohnheiten: *San Clemente*, *Faits divers* und natürlich Ihr Film über Giscard aus dem Jahr 1974, den er bis heute nicht für öffentliche Vorführungen freigegeben hat.

R.D.: Ich habe den Ruf eines Sensationsreporters, von jemandem, der weitergeht und der stören kann. Aber es gibt wegen meiner Spielfilme, *Empty Quarter* und *La captive du désert*, auch eine Entwicklung in meinen Dokumentarfilmen. Hier kümmere ich mich mit äußerster Aufmerksamkeit um kleinste Details. Ich hatte zum Glück so komfortable Produktionsbedingungen nie zuvor. Ich habe versucht, das Geld möglichst sinnvoll auszugeben. Da ich nur zwei Personen im Profil filmen mußte, habe ich versucht, das mit der bestmöglichen Ausrüstung zu machen, in 35mm.

S.P.: Warum wählten Sie das 35mm-Format, das für den Dokumentarfilm weniger geeignet sein soll als 16mm?

R.D.: Paradoxerweise ist eine Kamera in der Hand, dadurch daß sie bewegt wird, auffälliger und störender als eine Kamera auf dem Stativ. Das wurde mir bei den Dreharbeiten zu *Urgences* klar, wo ich wirklich so tun mußte, als wäre ich ein Kleiderständer oder eine Stehlampe, um die Gespräche nicht zu stören. Ich habe mir also die Frage gestellt, wie ich ohne Assistent eine Kamera auf dem Stativ so unterbringe, daß sie wie ein Möbelstück wirkt. Ich nahm eine kleine, leichte 35mm-Kamera mit Timecode - Klappen kamen natürlich nicht in Frage. Anfangs war ich mit Claudine alleine. Vor dem Raum war eine Assistentin mit Kopfhörer; sie kam nur ins Zimmer, um die Rolle zu wechseln. Das kam übrigens recht selten vor, da wir mit zehn Minuten meist genug Zeit für die Aufnahme einer Unterredung hatten.

S.P.: Ihre Tontechnikerin Claudine Nougaret und Sie waren also dicht an die Wand des Raums gedrängt?

R.D.: Genau. Wir haben uns aber nach einiger Zeit den einzigen Luxus genehmigt, den wir uns leisten konnten, und haben uns Sophie Chiabaut geholt, den Rolls Royce unter den *Perchmen* für die Tonaufnahmen bei Spielfilmproduktionen. Der Ton war von Anfang an unser Hauptanliegen. Ich wollte Dolby Stereo, damit man alles perfekt hören kann: das Gegenteil dieser Reportagetöne, wo man nichts versteht. Deshalb waren wir am Ende zu viert: drei waren immer im Raum, zwei davon für den Ton. Auf dem Tisch stand ein Mikrophon für zwei Aufnahmespuren: das neueste Modell, genau die Qualität, die für Spielfilme verwendet wird. Und warum hätte ich mich anstrengen sollen, die Kamera zehn Minuten lang zu tragen: ich hätte es gar nicht ausgehalten.

S.P.: Sie haben nur in den Gängen aus der Hand gefilmt?

R.D.: Ja, ich habe die Kamera getragen, um dem Weg des Angeklagten zu folgen, den ein Polizist führt. Es ist auch eine Art Auflockerung des Films.

S.P.: Und diese lange ruhige Einstellung zu Beginn in so schönem Licht?

R.D.: Zuerst wollte ich eine anonyme Menge zeigen. Dann habe ich diese Aufnahme des Palastes am Morgen vorgezogen. Ein ruhiges Bild, wie eine Provinzpräfektur. Ich wollte nicht, daß wir zu früh kommen, weder ins Büro des Staatsanwalts, noch zu diesem ziemlich dramatischen Auftritt mit Handschellen - in der Art von Fernsehnachrichten, die nur die Hauptsache zeigen. Übrigens hatte ich immer ein ungutes Gefühl, wenn ich in den Justizpalast kam, die Angelegenheiten, die da behandelt werden, sind nicht sehr lustig.

S.P.: In Ihrem autobiographischen Film *Les années déclic* gestehen Sie: „Schon als ich ganz klein war, wollte ich lan-

ge Einstellungen drehen.“ In diesem Film haben Sie sich dieses Vergnügen gegönnt. War das wichtig für Sie, die Dauer dieser Unterredungen, die Echtzeit?

R.D.: Ja, aber die Echtzeit der Gespräche wird nur ausnahmsweise gezeigt, in den beiden letzten Sequenzen mit dem Malier und dem Algerier. Wenn man die Echtzeit zu Beginn genommen hätte, hätte das nicht gewirkt. Die Echtzeit ist zugleich sehr schwierig zu erfassen und sehr schwer zu ertragen. Wir haben alle Unterredungen durchgehend gefilmt. Natürlich wollten wir die stärksten Momente behalten und haben uns beim Schnitt auf die interessantesten Szenen konzentriert. Bis uns klar wurde, daß wir das machten, was wir am meisten verachteten: das spektakuläre Konzentrat. Wir haben alles aufgelockert. Der Film wirkt wie eine Ansammlung von direkt aneinandergehängten *rushes*, aber es ist ein sehr musikalischer Film, sehr ausgearbeitet. Es ist ein fragiler Film, man muß hören, hören, hören. Diese musikalische Qualität ist weitgehend Roger Ikhlef zu verdanken. Wenn man an das eher nüchterne und unverdauliche Material denkt, das wir zu Beginn gefilmt haben, ist das schönste Kompliment, das man uns machen kann: „Das könnte so weitergehen.“

S.P.: Eine grundsätzliche Frage: Beeinflußt Ihrer Meinung nach die Anwesenheit der Kamera das Verhalten der gefilmten Personen, vor allem das der Verhafteten? Man hat manchmal fast den Eindruck, daß sie schauspielern oder Sie als ihren Zeugen betrachten.

R.D.: Das glaube ich wirklich nicht. Das Problem der Verhafteten - übrigens auch der Staatsanwälte - war, ob sie es akzeptieren, gefilmt zu werden, oder nicht. Ich habe allen erklärt, bevor sie Platz nahmen und man ihnen die Handschellen abnahm, daß ich Regisseur bin und einen Dokumentarfilm drehe, der im Kino und danach in Canal+ und in Arte gezeigt wird.

S.P.: Haben viele Nein gesagt?

R.D.: Ungefähr jeder zweite. Genau wie bei den Staatsanwälten: von den sechs, die sich im Pariser Justizpalast ablösen, habe ich drei gefilmt. Was mir bei den Verhafteten auffiel, war, daß 'normale Leute', deren Delikte Ausrutscher oder unglückliche Zufälle waren, sich mehr schämten, und deswegen Nein sagten.

Beim Delikt 'Beleidigung' geht das schnell: Sie haben Liebeskummer, Sie trinken zu viel, die Polizisten verhaften Sie wegen Ruhestörung und Sie sagen 'Arschlöcher'. Schon können Sie sich in Handschellen wiederfinden. - Wer aber einmal den Dreharbeiten zugestimmt hatte, gab kaum noch auf mich acht. Sie waren viel zu beschäftigt. Diese paar Minuten sind zu wichtig für sie, und es zählte nur der Mann, der ihnen gegenüber saß.

S.P.: Es kommen viele Ausländer vor. Entspricht das ungefähr dem wirklichen Prozentsatz?

R.D.: Nein. Im Film sieht man mehr Franzosen, in Wirklichkeit sind nur ein Drittel der Angeklagten Franzosen. Auch bei den Frauen habe ich gemogelt. Es erscheinen nur sehr wenige Frauen bei dieser Prozedur und im Film gibt es drei. Aber ich habe mich jeden Morgen erkundigt, ob Frauen kommen, und wenn ja, habe ich versucht, sie zu filmen. Die Frauen retten alle meine Filme. Die Frauen kämpfen, sie verteidigen sich, sie akzeptieren keine Ungerechtigkeiten.

S.P.: Und Das Verhältnis der Rauschgiftsüchtigen?

R.D.: Es gibt mehr Drogenabhängige, als ich im Film zeige, in Wirklichkeit sind es ein Drittel der Verhafteten. Schon bei *Urgences* habe ich etwas aufgepaßt; sie neigen sehr zum Manipulieren, sie sagen immer Ja, unterschreiben alles, was

man will. „Ich bin verlobt, ich höre morgen auf...“, immer dasselbe. Der Junge, den wir behalten haben, gibt ganz einfach zu, daß er nicht die Absicht hat, einen Entzug mitzumachen. Er war als einziger etwas aggressiv.

S.P.: Man hat Sie also nicht aufgefordert, Szenen aus dem Film zu schneiden?

R.D.: Nein. In Übereinstimmung mit den Staatsanwälten habe ich ihre Kommentare weggelassen. Man muß sagen, daß sie den Film hart fanden.

S.P.: Giscard sprach auch von Gewalt, als er sich in Ihrem Film sah.

R.D.: Auch Perdiel, als er *Numéro zéro* sah. Dieses Phänomen erlebe ich dauernd bei meinen Filmen. Das bedrückt mich immer etwas, hier jedoch nicht so sehr. Die Leute sind das *Cinéma direct* nicht gewohnt, besonders nicht die direkt Betroffenen: es gibt eine Gewalt der Sprache. Das ist die Gewalt der Wirklichkeit.

Auszug aus einem Gespräch mit Raymond Depardon, das Sylvie Pierre in Paris am 1. August 1994 führte.

Biofilmographie

Raymond Depardon, geboren am 6. Juni 1942 in Villefranche-sur-Saône. Nach einer Lehre als Photograph arbeitete er weltweit für die Agentur Dalmas in Paris. 1963 drehte er seinen ersten Dokumentarfilm. 1966 gründet er zusammen mit Gilles Caron die Agentur Gamma. Als Sonderkorrespondent des Fernsehens machte er Dokumentarfilme. Ab 1978 arbeitete er für die Photo-Agentur Magnum. 1981 gründet er die Produktionsfirma Double D Copyright Films. Seit 1969 stellte Depardon in mehreren Ausstellungen Photos aus, 1991 erhielt er den Grand Prix National de la Photographie. Außerdem veröffentlichte er verschiedene Photobücher, u.a.: 'Chili' (1974), 'Tchad' (1977), 'Le désert

américain' (1983), 'Les fiancés de Saigon' (1986), 'Depardon/ Cinéma' (1993), 'La colline des anges' (1993), 'Return to Vietnam' (1994).

Filme:

- 1963 *Venezuela*
- 1967 *Israël*
- 1968 *Biafra*
- 1969 *Ian Pallach*
- 1970 *Tchad (1): L'Embuscade*
- 1973 *Yemen*
- 1974 *50,82%* (von Giscard d'Estaing nicht zur Aufführung freigegeben)
- 1975-76 *Tchad (2) und (3)*
- 1976 *Tibesti too* (Oscar-Nominierung 1976)
- 1977 *Numéro zéro* (Prix Georges Sadoul 1979)
- 1980 *Reporters* (César du meilleur documentaire 1982, Oscar-Nominierung 1982)
- 1980 *Dix minutes de silence pour John Lennon San Clémente*
- 1982 *Piparsod*
- 1983 *Faits divers* (Forum 1984)
- 1984-85 *Les années déclin*
- Empty Quarter (Une femme en Afrique)*
- 1986 *New-York, N.Y.* (César Dokumentar-Kurzfilm)
- 1987 *Le petit navire*
- Urgences*
- 1989 *Une histoire très simple*
- La captive du désert*
- 1990 *Contacts*
- 1991 *Carthage* (in *Contre l'oubli*)
- 1993 *Face à la mer*
- 1994 *MONTAGE*
- DELITS FLAGRANTS*

Der Weg einer festgenommenen Person

