

# 14. internationales forum des jungen films berlin 1984

# 24

34. internationale  
filmfestspiele berlin

## FAITS DIVERS

### Vermischte Nachrichten

Land Frankreich 1983  
Produktion Antenne 2, Copyright Films

Ein Film von Raymond Depardon

Schnitt Françoise Prenant  
Schnittassistent François Margolin  
Mitarbeit Antonine Catzeflis, Camille Cotte  
Mischung Paul Bertault

unter Mitwirkung der Polizeibeamten des Kommissariats im  
5. Arrondissement

Uraufführung 9. 5. 1983, Festival International  
du Film, Cannes

Format 16 mm, Farbe  
Länge 108 Minuten

### Zu diesem Film

Paris 1982. Im Kommissariat des 5. Arrondissements. Ein Mann, die Kamera auf der Schulter, folgt einer Brigade von 60 gewöhnlichen Polizisten. 3 Monate lang hat sich Raymond Depardon, Sozialforscher, der im Alltäglichen herumstößt, unter die Männer in Uniform gemischt, von denen jeder für uns die Polizeimacht repräsentiert. Eine von Pannen, Repression, Angst und der Faszination der Uniform gekennzeichnete Macht, die verkörpert wird von Menschen, von denen wir nicht viel mehr wissen als das, was uns unsere Klischees sagen.

Drei Monate mit Männern, die allmorgens in ihre Uniformjacke schlüpfen und sich ihr Käppi aufsetzen; die wir eilig in ihren grünen Minnas vorbeifahren sehen, mit Blaulicht und Sirenengeheul. Drei Monate, um zu beobachten und zu sehen. Um zu versuchen, das, was sich ereignet, zu verstehen, womit die Zeit ausgefüllt oder vertan wird, wie sich das Leben hinter den Bildern abspielt. All das mit einer handlichen Kamera, mit eingebautem Ton, die das kleinste Detail einfängt und an der kleinsten Bewegung teilhat.

Drei Monate reduziert auf 1 1/2 Stunden aus dem Leben in Paris, wie es sich Tag für Tag abspielt, voller Dramen und Lachen. Zersplittertes Bild, neues Bild. Natürlich sind diese Polizisten der traditionellen Scheweise verpflichtet, sie begehen einen dramatischen Fehler, tauschen untereinander die Banalitäten der kleinen Leute aus, machen rassistische Äußerungen.

Sie sind jedoch vor allem eine Gruppe, die man ruft. Sozialhelfer im Käppi; sie hören sich die Reden der armen Schlucker an, des einen oder anderen vom Verfolgungswahn Geplagten, der Stadtneurotiker. Sie übernehmen die schwierige Pflicht, Todesnachrichten zu überbringen, werden bei einem Selbstmord verurteilt, schlichten Familienstreitigkeiten. Sie sind konfrontiert mit dem Elend der Stadt, mit dem Tod, auf den sie bei jedem Einsatz geübt sein müssen.

Der Film wird zu einer komprimierten Chronik des Alltäglichen mit all seinen Freuden und Strapazen. Die Bilder, hervorgegangen aus der Praxis des Photojournalismus, vermischen sich, setzen sich zusammen zu einer Fiktion. Es sind Bilder des Kinos, Dialoge, die kein Redakteur erfinden würde. Das Paris des 5. Arrondissements oder das Kino vor unseren Augen. Unter extremen Lichtbedingungen gedreht, in festen Einstellungen, die sich jedem Effekt verweigern, signiert Depardon die perfekte Verwirklichung seines 'Kinos der Wirklichkeit'. Der Journalist befragt ohne Vorurteile, sieht, zeichnet auf. Der Filmemacher kümmert sich um die Einstellungen und um das Licht. Der Film läßt den Emotionen ihren Lauf.

Die FAITS DIVERS, so divergierend, so widersprüchlich, gesehen mit einer Kamera, die sich dem Sensationellen verweigert, versetzen uns in die Lage eines verstörten Zuschauers. Sie bringen uns zum Lachen und zum Weinen, ohne jede Sentimentalität, ohne Melodram — ein Meisterwerk.

Das vorbeifahrende Polizeiauto, das die Straße mit seinem Blaulicht erleuchtet, ist danach für lange Zeit nicht mehr dasselbe. Wegen eines Films, in dem es um die Polizei zu gehen schien, und der am Ende von Paris redet, der Straße, den Menschen, den Gendarmen, vom Leben und vom Kino. Ohne irgendein langweiliges Geschwätz.

Christian Caujolle

### Die Kamera im Winkel

Im Juni 1982 hat Raymond Depardon Tage und Nächte mit den Polizisten des 5. Arrondissements von Paris verbracht, d.h. mit Junkies, Obdachlosen, alten Damen und aggressiven jungen Frauen, Nutten, umherirrenden alten Irren, in grünen Minnas, bei Kellerbewohnern, auf Treppen, mit Selbstmördern, vor Wohnungstüren, mit jugendlichen Taschendieben, auf Feuerwehrleitern, mit Ärzten im Nachtdienst, Schreibmaschinen des Kommissariats, aufgeregten Menschenmengen, Tragbahnen, Ausgefippten, in Krankenhäusern. Mit armen Hunden kurzum, die ein Hundeleben führen: vermischte Nachrichten. Wie man sieht, ist Raymond Depardon nicht ausgezogen, um die Abenteuer der 'Brigade Antigang' zu filmen oder die Heldentaten des Kommissars Tape dur ('Schlag zu') und seiner Jungen, ebensowenig wie die Geheimnisse des Rauschgiftdezernats, die Winkelzüge der Kokaindealer, allenfalls das untere Ende der Leiter, da, wo der Drogenschmuggel den Glanz verliert. Es sind nicht die großen Affären von allgemeinem Nachrichtenwert, die all diese Bilder vom Tag und der Nacht festhalten, es sind vielmehr die vermischten Nachrichten, die armen Hunde, für die sich heute kein Journalist mehr interessiert, vielleicht, weil sie keinen Stoff für Leitartikel liefern, nichts bieten, was den Redakteur vom Stuhl risse, sondern allenfalls Brechreiz, Trauer und Mitleid auslösen; kein leichtes, ein hartes Metier. Depardon also hat diese Idee gehabt, in den vermischten Nachrichten zu stöbern, sich dorthin zu begeben, wo man entdeckt, daß das Leben kein Roman ist und das Leben eines Polizisten kein Kriminalroman.

Das ist sehr eigenartig, hämmert er uns ein, man filmt einen Polizisten im Mai '68, oder einen Polizisten während einer Demonstration, oder einen Polizisten, der kleine Gauner oder Rummeltreiber aufliest. Filmen Sie ihn (den Polizisten) den Rest der Zeit, und Sie entdecken in ihm die Amme, eine Amme, die zu Hilfe gerufen wird, wenn fast nichts mehr zu retten ist. Am wenigsten im 5. Arrondissement von Paris auf einem Abschnitt von mehreren Hundert Metern der rue de Bièvre, wo der Präsident der Republik seinen Amtssitz hat.

Schritt für Schritt lernt man die Klientel dieser Ersatzmänner in

Auto und Käppi kennen: delirierende alte Menschen und blutjunge, die Blödsinn reden, Mittelalterliche, die sich umbringen oder es nicht mehr können. Und dieser große, schnurbärtige Flic auf dem Fahrrad, der aussieht wie ein normannischer Kleiderschrank, der an die Türen des Elends klopft, mit den Bürgerinnen oder Bürgern durch diese verschlossenen Türen redet, hinter denen sich ein noch namenloses Unglück zugetragen hat, dieser Flic hat Zola nicht gelesen, aber es ist ganz so, als hätte er es, weil er frühmorgens diese Frau beruhigen muß, die sich über ihr Kind grämt, und die das Gesetz gegen sich hat: „Ich bin hier, um zu versuchen, die Dinge in Ordnung zu bringen, ich mache die Gesetze nicht“, sagt er und nimmt ihr mit hilfloser Geste die beiden großen Wäscheklopfer aus der Hand. Die Frau rennt davon, mit leeren Armen, ohne Kind. Er hat auch nicht Céline gelesen, aber es ist ganz so, als hätte er es, weil er sich diese delirierende Alte anhören muß, die unentwegt die Namen von Straßen, Menschen, Metrostationen herleiert, reif für die Gummizelle, da nun einmal in dieser Stadt kein Platz für Irre vorgesehen ist; „Raymond Losserand, Michel Strogoff, Michel caresse tes fesses“, „Michel streichelt deinen Hintern“. Als sie die Kamera entdeckt, schreit sie: „Oh là là, y'a les longues vues“, was an sich gar nicht verrückt ist, weil diese Folge von Großaufnahmen, die Augen und Ohren in den vermischten Nachrichten, weil wir dieses Vermischte nicht aus unmittelbarer Nähe erleben. Hier zeigt sich Depardons ganzes Können: er filmt von nahem, wahr aber die Distanz.

Er wahrt die Distanz, die sich wie ein roter Faden durch all seine Filme zieht. Giscard, *Le Matin* von Paris, die Reporter und Chirac, die Polizisten des 5. Arrondissements: je länger er seinem Weg folgt, desto schärfer wird Raymond Depardons Blick und unterstreicht seine Absichten. Zu sehen geben, ohne gesehen zu werden, gegenwärtig sein und seine Gegenwart vergessen machen, mit unbeteiligter Miene die Kamera und ihren Kameramann zu einem ebenso vertrauten Anblick werden zu lassen wie die Käppis, die Schreibmaschinen, die Schlagstöcke, die grünen Minnas, die Mörder, die Tragbahnen und die Walkie-Talkies der Polizisten, um sie mit hineinzunehmen in das Zimmer eines Selbstmörders oder in den geraubten Schlaf einer jungen Diebin, als wäre sie bereits vor diesen Bildern und Tönen dort aufgebaut gewesen, noch besser, ein Stadtviertel von Paris, das mit 3 Stockschlägen den Auftakt zu dieser Inszenierung des alltäglichen Lebens und Sterbens gibt, die uns enthüllt, daß die Polizisten, die keine Worte dafür haben, alles sehen. Alles, was wir beispielsweise nicht gesehen hätten: nie gesehenes Banales.

Bernard Chapuis

#### Raymond Depardon über FAITS DIVERS:

... die Drehbedingungen bei *Numéros zero* waren relativ gut, gemessen mit denen von FAITS DIVERS, wo es mich einen guten Monat gekostet hat (von insgesamt 2 1/2, die ich im Kommissariat des 5. Arrondissements verbrachte), bis mich die Polizisten tolerierten. Ich wurde unentwegt beobachtet, und ich muß sagen, daß die Polizisten viel mißtrauischer sind als die Journalisten. Sie beobachteten mich, stellten mir Fallen, um zu sehen, wie ich reagiere, doch ich durfte mir nichts anmerken lassen. Ich spielte den Desinteressierten, weil mich alles interessierte. Ich mußte Zeit gewinnen, damit sie mir nicht mehr mißtrauten. Das ist wie in der Photographie: wenn ein interessantes Ereignis plötzlich vor Ihnen auftaucht, das man festhalten will, darf man es auf gar keinen Fall ohne das Objektiv betrachten oder auch nur einen Blick darauf werfen. Ähnlich im *cinéma direct*, man darf nicht betrachten, man muß filmen.

Die Tatsache, daß ich allein war, sollte die Dinge vereinfachen. Zu guter Letzt, nach einem Monat etwa, waren es die Polizisten, die auf mich zgingen. Doch das Wichtigste bei dieser Drehmethode ist für einen Kameramann, nicht taub zu sein. Die Tatsache, daß ich den Ton über Kopfhörer verstärkt hörte, brachte mich den Leuten, die ich filmte, näher. Sie offenbarten mir größere Details, verpflichteten mich zur Aufmerksamkeit, veranlaßten mich zu spüren, welche Osrose das Bild und der Ton eingehen werden, sofort Prioritäten zu setzen, je nachdem, was im visuel-

len und im akustischen Umfeld passiert.

Aus: *Le désert américain*, Editions de l'étoile, Paris 1983

#### Der Blick des Tauchers

Von Serge Toubiana

Raymond Depardon, der die Männer der Politik bei der Jagd beobachtet hat (in 50,81 %, seinem immer noch gesperrten Film über Giscard während der Präsidentschaftskampagne von '74), die Photoreporter, im Oktober '80, auf der Jagd nach Neuigkeiten (in *Reporter*), mit geschulterter Kamera, gemeinsam mit den Journalisten der Tageszeitung von Perdiel den Start des 'Matin de Paris' erlebte (*Numéros Zero*) und mit Insassen einer 'coolen' psychiatrischen Klinik auf der Insel San Clemente, gegenüber von Venedig, zusammenlebte (*San Clemente*), dieser Raymond Depardon führt uns heute die Bilder seines provisorischen Zusammenlebens mit einer Polizeibrigade des 5. Arrondissements von Paris vor. Zusammenleben (cohabitation) ist nicht gleichbedeutend mit Kommunikation. Doch nur darum geht es in FAITS DIVERS: wie man miteinander kommuniziert bzw. zu kommunizieren sucht, zwischen wem und vor allem zwischen was? Um diese Fragen geht es in diesem Film, was nicht heißt, daß sie gelöst würden: sie werden gestellt, setzen sich tragisch in Szene, ganz unvermutet, ohne irgendeinen Vorsatz, wirkliche Szenen aus dem wirklichen Leben, die Depardons Kamera meist behutsam einfängt.

FAITS DIVERS ist ein erschütternder, ein tragischer Film; unendlich tragisch und oftmals, wie alle Tragödien, ziemlich tragikomisch. Das Verfahren, dessen sich der Filmemacher bedient, ist klassisch: er mischt sich unter diese Polizeibrigade, folgt ihnen, wohin sie auch gehen, und versucht jedes Ereignis, jeden Wortwechsel mit Kamera und Mikro einzufangen. Depardon reißt uns mit von Situation zu Situation, von (oftmals komischen) Minidramen, kleinen lächerlichen Tragödien von lächerlichen Leuten zu wirklichen Dramen mit tödlichem Ausgang. Er ist in seinen Taucheranzug geschlüpft (Kamera, Mikro, Kopfhörer) und in die Wirklichkeit eingetaucht, in eine keineswegs rauhe, doch oftmals schäbige Wirklichkeit, in der es Höhe- und Tiefpunkte gibt, wie in allen Tragödien, sehr harte Momente, an der Grenze des Erträglichen, die dieses Eintauchen mehr als einmal wie eine leibhaftige Höllenfahrt erscheinen lassen. Worin liegt nun die Stärke von FAITS DIVERS? In der Tatsache, daß der Film nahezu alles egalisiert; daß er jeder Episode, sei sie regelrecht quälend (eine Mutter, der man die kleine Tochter wegnimmt), tragisch (eine junge Frau, die sich mit einer Überdosis an Schlafmitteln und Alkohol umbringt), oder gehören sie zur üblichen Vielzahl vermischter Nachrichten, kleiner Ausschnitte aus dem Leben dieser Randexistenzen, dieser Verstrickten oder Verlassenen, die gleiche kinematographische Zeit gibt. In der Methode Depardons steckt etwas zutiefst demokratisches, jede Person, herausgetreten aus dem Nichts oder der tristen Banalität des Alltags, hat gleichzeitig das Recht zur Selbstdarstellung, das Recht, Protagonist des Films zu werden, Gestalt anzunehmen, ihren sprachlichen Raum zu erzeugen, ihre Ticks zu produzieren oder in nervenzermürender Weise ihre ewig gleichen Geschichten zu wiederholen, ihre gleichen Delirien. Je demokratischer die Methode ist, desto formloser wird sie, doch es gelingt Depardon, die Situationen auf den Begriff zu bringen, und das macht ihn wahrlich zum Filmemacher, zu einem sehr guten. Er drängt sich nie auf, stellt sich nicht zwischen den Polizisten und die sonderbaren Gestalten, die dieses schreckliche soziale Bestiarium bevölkern. Der Filmemacher ist da, versteckt hinter seiner Kamera, nimmt sich oftmals zurück, gibt zu erkennen, daß die Situationen, wie sie durch das Aufeinandertreffen von Flics und jenen, derentwegen sie anrücken, entstehen, sich *direkt* in Bild und Ton manifestieren. Er wird zu einem Teil der Landschaft, der Umgebung, so daß die Menschen gar nicht die Zeit haben, sich zu fragen, was der Mann hinter der Kamera inmitten von ganz alltäglichen, außer-filmischen Situationen macht, da sie im Augenblick ihres Zusammenstreffens mit der Polizei nicht in einer Situation des Nachdenkens sind, sondern vielmehr in der Situation von Akteuren, von Handelnden, wie im Theater. Jede Begegnung zwischen den Polizisten und ihrer Klientel erzeugt ein leichtes Trauma, eine Spannung, und jedesmal hat man das Gefühl, daß Depardon sie nicht nur zum

Filmen nutzt, sondern auch, um den Akt des Filmens festzuschreiben. Daher das Risiko des Voyeurismus, den im übrigen eine Person in dem Film mehr als einmal unumwunden signalisiert: ein Pseudo-Fernsehchauspieler, der mit seiner Gefährtn in einer Pariser Kellerwohnung haust und die Kamera unentwegt als Eindringling bezeichnet, wobei er mehrmals versucht, die Aufmerksamkeit, die ihm die Polizisten bekunden, auf die beharrliche Präsenz der Kamera zu lenken. Doch dieser Voyeurismus hebt sich auf durch die Dauer der Einstellungen; erst durch die Dauer der Einstellungen wird das Drama sichtbar: der Zuschauer, erstmals Zeuge und Voyeur zugleich, genießt seine privilegierte Situation bald nicht mehr, er leidet schließlich sogar darunter. Ich denke dabei vor allem an die lange Szene – die bewegendste von allen –, in deren Verlauf die beiden Polizisten vergeblich versuchen, die junge Frau wiederzubeleben, die sich soeben umgebracht hat, in Gegenwart ihres Freundes, der einen gefaßten, ruhigen Eindruck macht und am Ende in Tränen ausbricht, etwa so wie es den männlichen Darstellern in den Filmen Pialats widerfährt, die jählings von ihren Emotionen überwältigt werden und zusammenbrechen.

Ich habe gesagt, es ginge um Kommunikation, ich habe von der Sprache gesprochen, vom Hören, vom Sehen und vom Voyeurismus. Diese Wörter sind Bestandteil des psychoanalytischen Instrumentariums, und das Kino von Depardon, vor allem dieser Film, ist stark davon geprägt. Wenn seine filmische Methode demokratisch ist in der Form, den Voyeurismus durch die Länge der Sequenzen transzendiert – die es den gefilmten Personen erlaubt, körperlich zu werden, kinematographisch zu existieren –, so ist sie auch ganz einfach analytisch. Der Patient indes ist kein Mensch, ist kein einzigartiges Wesen, steht nicht immer auf derselben Seite. Es ist das ganze soziale Gefüge, das analysiert wird, der gesellschaftliche Körper, die stoffliche Wirklichkeit; diese Beziehung ist es, die den Polizisten (oder den Arzt, Unterhalter, Psychologen, Rechtsanwalt) mit der Besonderheit der Straße verbindet, ihrem ganzen Irrwitz: mit einer Situation also, die *Symptom* produziert. In einer Sequenz sieht man eine vernünftige alte Dame im Flur des Commissariats, der man die Handtasche zu stehlen versucht hat; ihre Anwesenheit ist beruhigend und viel wirklicher als die der kleinen Zigeuner, die man im Zimmer nebenan zu einem Geständnis bewegen will, doch nach einem zweiminütigen Wortwechsel mit einem Polizisten, der im Bewußtsein dessen, daß er gefilmt wird, um jeden Preis ein *Gespräch aufrechtzuhalten* sucht, ergehen sich alle beide in rassistischen Äußerungen, bezeichnen den *Anderen*, den Fremden, als Quelle des Übels, und das mit der allergrößten Ruhe. Es gibt in FAITS DIVERS ruhige Delirien und verrücktere, einige in französisch, andere in allen möglichen Sprachen; es gibt geschrieene Delirien, andere, die beinahe gesungen oder mit allergrößter Höflichkeit vorgetragen werden. Aber es gibt nur das Delirium, keine Kommunikation. Oder aber nur vermittelt über das Delirium, wenn X das Delirium von Y toleriert und geduldig auf den Moment wartet, wo er sein eigenes produzieren kann. Unversehens bleibt jede/r allein zurück, verzweifelt allein in der eigenen Sprache, dem eigenen Wahnsinn, dem eigenen Delirium, der eigenen Einsamkeit. Und die Polizisten, oftmas menschliche, sympathische, mutige Retter, sind da, um diese Sprachmasse einzusammeln, dieses störrische, kompakte Menschenmaterial, ohne zu wissen, was sie mit ihm anfangen sollen. Schüchtern versuchen sie, etwas zu tun, vernünftig mit Unvernünftigen zu reden, was ihnen nie gelingt; sie sind schon zufrieden, wenn sie all die armen Schlucker Tag und Nacht von einem Winkel von Paris zum nächstgelegenen Krankenhaus chauffieren.

Der Mangel an Kommunikation, der unser Bild von einem Polizisten bestimmt hat, wird von Depardons Film behutsam umgestoßen. Hier vollzieht sich die Kommunikation seltsamerweise zwischen dem Film und uns. Das Bild des Polizisten – ich spreche vom einfachen Streifenpolizisten, nicht von der CRS oder den Spezialbrigaden, deren repräsentive Funktion unzweifelhaft ist – ist in unseren Augen im allgemeinen ein wenig getrübt. Aber ist es im Grunde nicht deswegen getrübt, weil dieser – wie der Psychoanalytiker – nur Seelsorge betreibt, weil er nichts anderes tut, als sich mit all dem herumzuschlagen, was es an Schmutz und wenig Noblem in der urbanen Gesellschaft gibt, durch simple Mimik mit dem Objekt seiner Funktion? Das könnte man aus Raymond Depardons Film schließen.

Letztlich muß man diesen Film im Kontext der anderen französischen Produktionen betrachten. Die Mode tendiert bekanntlich zum Krimi, zur Adaptation des 'livre noir', ausgestattet mit guten Dialogen und getragen von einer illustren Besetzung. Im Vergleich zu FAITS DEVERS sind *La Balance* und alle anderen, heute bekannten Produkte, die sich davon ableiten, Kinofilme mit Rosenwasserduft, ein durch die Mühle der plattesten Soziologie gemahlenes Actionkino, 'soap-tragedies' für unerschütterliche Zuschauer. Neben allen anderen, sehr großen Verdiensten, die der Film von Depardon besitzt, kommt ihm jenes zu, uns das Krimigenre mit anderen Augen sehen zu machen, mit einem neuen Blick, einfach weil er sowohl eine Dokumentation über die 'comédie humaine' ist, als auch eine Tragödie.

Serge Toubiana, in: Cahiers du cinéma, No. 347, Paris, Mai 1983

### Mini-Glossar

- Brigadier de police*: Polizeidienstgrad (Unteroffizier). Leitet eine Brigade von Gendarmen
- Centre Pierre Nicole*: Einrichtung des Roten Kreuzes für Drogenzug
- Cochin*: Hospital
- Commandant*: Polizeidienstgrad. Befehligt die Friedenshüter. Ist die rechte Hand des Kommissars. Kommissars
- Commissaire de Police*: Offizier der Justizpolizei, sorgt für die Einhaltung der Polizeivorschriften und für die Aufrechterhaltung des öffentlichen Friedens
- Commissariat*: lokale Polizeidienststelle, überwacht und vollstreckt gerichtlich festgelegte Bußgelder oder Ordnungswidrigkeiten. Es gibt in Frankreich 457 Polizeibezirke in Städten mit mehr als 10.000 Einwohnern sowie 101 Polizeiwachen und 356 Zentralkommissariate
- Delta Charlie Delta*: D.C.D. = décédé = tot
- D.M. 05*: Polizeifunk im 5. Arrondissement
- Etat-major*: Ile de la Cité
- Denfert Rochereau*: Kinderkrankenhaus für Fürsorgezöglinge
- Fait divers*: Vermischte Nachrichten sind 'andere' Nachrichten, nicht kategorisierbar. Es sind belanglose Anekdoten, die vom Wesentlichen ablenken.
- G.A.V.*: Garde à vue, Arrest, vorläufige Festnahme, Verwahrmaßnahme, die von Polizeioffizieren der Justiz verhängt werden kann zwecks Sistierung von Verdächtigen oder (sogar) von bestimmten Zeugen im Zuge der Ermittlungen. Die auf 24 Stunden begrenzte vorläufige Festnahme kann um weitere 24 Std. verlängert werden
- Grands Patrons*: Die großen Kommissare
- Gratter*: ein Strafmandat verteilen
- Longue vue*: Kameramann
- Panier à salade*: (wörtl. 'Salatkorb'), Gefangenentransportfahrzeug, grüne Minna
- Police judiciaire*: Teil der Polizei, der in Zivil arbeitet, beauftragt mit Verbrechensbekämpfung, Aufklärung von Delikten, Beweissicherung und Überstellung von Beschuldigten an die Justiz
- P.S.*: 'Police secours', Überfallwagen der Polizei
- P.S. 5.*: 'Police secours' des 5. Arrondissements
- S.A.M.U.*: Service d'assistance médicale d'urgence, Rettungswagen
- Temesta*: rezeptpflichtiges Schlafmittel
- Type N.A.*: 'Type Nord-Africain'
- T.N.Z. 1*: Einsatzbereitschaft der Polizeipräfektur

## Biofilmographie

Raymond Depardon, geb. 6. 7. 1942 in Villefrance bei Paris. Kam als Assistent und Fotoreporter zur Agentur Dalmas in Paris. Dreht 1963 seinen ersten Dokumentarfilm. 1967 verließ er die Agentur Dalmas und gründete zusammen mit seinem Kollegen Gilles Caron die Agentur Gamma. Gleichzeitig drehte er eine Serie von Dokumentarfilmen als Sonderkorrespondent des Fernsehens. 1978 Arbeit für die Foto-Agentur Magnum. Raymond Depardon hat mehrere Fotobücher veröffentlicht: 'Chili' (1973), 'Tchad' (1978) und 'Notes' (1978) sowie 'Le désert américain' (1983).

### Filme:

- 1963 *Venezuela*, kurzer Dokumentarfilm
- 1967 *Israel*, kurzer Dokumentarfilm
- 1968 *Biafra*, kurzer Dokumentarfilm
- 1969 *Jan Pallach*, kurzer Dokumentarfilm
- 1973-76 *Tchad*, mittellanger Film, kompiliert aus *L'embuscade*, *Les rebelles du Tchad*, *L'interview de F. Claustre*, *L'ultimatum*
- 1974 *50,81 %*, langer Dokumentarfilm
- 1976 *Tibesti too*, mittellanger Film
- 1977 *Numéros zéro*, langer Dokumentarfilm (Auszeichnungen: Prix George Sadoul 1979)
- 1980-81 *Reporters*, langer Dokumentarfilm (Auszeichnung: Cesar du meilleur documentaire 1982; Nomination à l'oscar du meilleur documentaire 1982)
- Dix minutes de silence pour John Lennon*, kurzer Dokumentarfilm
- 1982 *San Clemente*, langer Dokumentarfilm
- 1983 FAITS DIVERS