

Le deuxième souffle – Der zweite Atem

Jérôme d'Estais

Die erste Retrospektive beim IFFMH unter neuer Leitung, die erste seit 1991, trug den Titel »Le deuxième Souffle« und war der zweiten Generation der *Nouvelle Vague* gewidmet. Zwischen 1968 – dem Jahr, in dem unsere Retrospektive mit dem Film *Nackte Kindheit* begann, der im Norden Frankreichs und im Arbeiter*innenmilieu, weit weg von den Ereignissen in Paris und der Student*innenbewegung des »schönen Mai«, gedreht wurde – und 1981, »zwischen den beiden Maien«, so der von René Prédal übernommene Ausdruck von Pascal Ory¹, durchläuft das französische Kino einen Wandel, es wird zum Spiegel einer von politischen und sozialen Umwälzungen erschütterten französischen Gesellschaft.

Neun Jahre sind vergangen seit dem Erscheinen von *Sie küßten und sie schlugen ihn* (Francois Truffaut), *Im Zeichen des Löwen* (Éric Rohmer) und *Die Enttäuschten* (Claude Chabrol), seit den Anfängen der *Nouvelle Vague*, einem Baum mit beständigen und unendlichen ästhetischen Verzweigungen, der ebenso riesig wie einschüchternd ist und eine ganze Reihe unabhängiger Filmemacher*innen aus dem Sichtfeld gerückt hat, die in seinem Schatten verblieben sind. Zwar gibt es zwischen dem Zeitpunkt, der kurz vor 1968 das Ende der *Nouvelle Vague* als filmische Bewegung oder Schule markiert, und 1973 – einem weiteren Schlüsseljahr, in dem Jean Eustache *Die Mama und die Hure*, Gérard Blain *Die Freunde* sowie auch der erste Film von Jacques Doillon erscheinen –, keinen mit Maurice Pialats *Wir werden nicht zusammen alt* vergleichbaren Erfolg, sodass man von einer neuen *Nouvelle Vague* im engeren Sinn sprechen könnte; doch bekommt das Filmschaffen, neben dem »neuen Naturalismus«, dem politischen und erotischen oder sogar pornografischen

1 Pascal Ory: L'Entre-deux mai, Histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981, Paris: Editions du Seuil 1983 in René Prédal, *50 ans de cinéma français*, Paris: Nathan 1996.

Kino, die das französische Filmschaffen jener Zeit prägen, eine Art zweiten Atem.

Wo die Romantik eines Truffaut und die radikalen formalen Neuerungen bei Godard einer präzisen Inszenierung weichen, die den Enttäuschungen, aber auch den Sehnsüchten der Jugend nach 1968 sehr nah ist, besteht dieser zweite Atem aus unterschiedlichen, ja sogar gegensätzlichen Strömungen, aus Autor*innen, die einander mehr oder weniger fremd sind (von denen jedoch einige als direkte Erben der *Nouvelle Vague* betrachtet werden können), darunter Philippe Garrel, Jacques Doillon, Maurice Pialat, Gérard Blain, Paul Vecchiali oder Jean Eustache, denen noch die Namen André Téchiné, René Féret oder Marguerite Duras hinzugefügt werden müssen, aus ganz individuellen filmischen Formen, die jedoch alle auf ihre Weise Modernität repräsentieren, indem sie autobiografische Nachforschung und dokumentarisches Filmschaffen mit einem kompromisslosen Blick auf das menschliche Dasein verbinden.

Den Werken von Blain, Eustache und Pialat ist derselbe schonungslose Blick auf Kindheit und Jugend, auf fehlende Liebe oder Einsamkeit und auf die Welt der Erwachsenen gemein, den man auch – genauso schmerzvoll – in einigen Werken von Philippe Garrel oder Chantal Akerman wiederfindet.

Die späten 70er Jahre lassen Platz für Selbstbeobachtung und Melancholie, die sich am besten in Nischenfilmen und den Nachtfilmen von Marie-Claude Treilhou (*Simone Barbès ou la vertu* [Simone Barbès oder die Tugend]) oder *Schnee* von Juliet Berto und Jean-Henri Roger entfalten können. Im Jahr 1983, in dem die Retrospektive mit *Am Rande der Nacht* von Claude Berri – einem weiteren Nachtfilm, der allerdings wieder in den Studios des Poetischen Realismus unter Neonlicht aufgenommen wird – endet, während die ersten Filme von Beineix, Besson und auch von Carax erscheinen, letzterer der einzige direkte Erbe von Garrel und Godard, der zusammen mit den anderen vorschnell dem wenig spezifischen Konzept des *Cinéma du look* zugeordnet wurde, setzen die Einzelgänger*innen, die dem System getrotzt haben (Eustache nimmt sich 1981 das Leben), ihren unabhängigen Weg fort und entfernen sich immer weiter von einer allmächtigen Filmindustrie, die aus der Privatisierung und Konsolidierung mächtiger Medienkonzerne entstanden ist.

Nackte Kindheit von Maurice Pialat (1968)

Nackte Kindheit, der erste von Truffaut und Claude Berri produzierte Film von Maurice Pialat, den dieser mit 43 Jahren nach einigen dokumentarischen und fiktionalen Kurzfilmen – darunter *Janine* nach einem Drehbuch von Berri – veröffentlicht, ist das schonungslose, mit chirurgischer Präzision gefilmte Gegenstück zu *Sie küßten und sie schlugen ihn* und *Der alte Mann und das Kind* seiner beiden Produzenten. Bei Pialat gibt es keine wohlwollenden Blicke, keinen direkten Kontakt mit der Kamera, keine Künstlichkeit. Auch zeigt sein Film keine Stars, sondern vielmehr den Wunsch nach einem Aufbruch und danach, eine Kindheit in staatlicher Obhut zu dokumentieren und dies im Nachhinein zu fiktionalisieren, verbunden mit dem starken Bedürfnis, zu den Ursprüngen des Kinos, dem der Brüder Lumière, zurückzukehren und sich in einem schier aussichtslosen Kampf sowohl gegen die *Qualité française* als auch gegen die *Nouvelle Vague* aufzulehnen, die Pialat insgesamt verabscheut (Chabrol, bei dem er als Schauspieler mitwirkt, und Godard bilden hierbei vielleicht die beiden einzigen Ausnahmen seiner Ablehnung).

Der Filmemacher erkundet die Schlackenhalde des Nordens, weit weg von Paris, das die Generation, der er sich nicht zugehörig fühlt, bis zur Erschöpfung durchstreift hat, und konzentriert sich darauf, den schmerzhaften Werdegang eines Kindes in staatlicher Obhut nachzuvollziehen, das von einer Pflegefamilie zur nächsten weitergereicht wird, bevor es schließlich einem älteren Paar anvertraut wird, bei dem es ein wenig Liebe und Wärme findet.

Pialats Film und sein Werk sind roh und ungeschliffen, aus der Realität gehauene Blöcke, die es in ihrer Dauer und Gesamtheit einzufangen gilt, selbst wenn sie die Szene als solche zu übersteigen scheinen, wobei Auftritte und Abgänge ausgelassen werden, damit der Zuschauer sich selbst vorstellen kann, was jenseits der Bilder existiert, während der Filmemacher ihm das ungeschönte Leben vor Augen führt. Die Kindheit besteht hier nicht aus kleinen Initiationsabenteuern, sondern aus einer Aneinanderreihung alltäglicher Momente, es geht mehr um den Augenblick als um das Ereignis, um eine Auseinandersetzung mit der Zeitlichkeit und Kausalität im Bildraum – Pausen und plötzliche Intensitäten – und dem Raum außerhalb des Bildes, der aus Auslassungen und Lücken besteht.

Als zugleich realistisch und dokumentarisch arbeitender Regisseur konzentriert sich Pialat auf die rein filmische Bedeutung einer jeden Einstellung, indem er mit den Kontrasten und Gegensätzen zwischen Leere und Fülle, Geräuschen und Stille spielt, die seinem kleinen stummen Helden inne-

wohnen, und darauf, was sie offenbaren und vermitteln. Daher bleiben die Dreharbeiten der hauptsächliche und wesentliche Entstehungsort des Films, den es zu dokumentieren gilt, indem Realität und Fiktion, Riten, Bräuche, Mahlzeiten (wahrhaft aufschlussreiche Momente, genau wie Jahre später bei Kechiche) und die von seinen Schauspieler*innen – größtenteils noch Laiendarsteller*innen – erzählten und erlebten Geschichten miteinander verwoben werden, wobei das Zögern und die Patzer, aber auch die Lebendigkeit der Darsteller*innen wie auch der Figuren gezeigt werden.

Trotz positiver Kritiken, der Auszeichnung mit dem *Prix Jean Vigo* und einer Nominierung für die Filmfestspiele Venedig wird *Nackte Kindheit* kein Publikumserfolg, was Pialat sehr zu schaffen macht. Obwohl er keine Kompromisse eingeht und weiterhin behaupten wird, er sei »unbeliebt«, gelingt es ihm im Gegensatz zu Eustache und Gérard Blain bereits mit seinem zweiten Film *Wir werden nicht zusammen alt*, der nach *Nackte Kindheit* als zweiter Teil einer (nunmehr autobiografischen) Trilogie gilt – diesmal über das Erwachsenenalter, bevor er sich mit *Die Qual vor dem Ende* dem Alter zuwendet –, das breite Publikum anzusprechen. In den frühen 80er Jahren dreht Pialat mit Stars (Depardieu und Huppert in *Loulou*), bevor er 1983, wo unsere Retrospektive endet, mit *Auf das, was wir lieben* die Krönung einer Karriere voller Brüche erlebt, der Ende der 80er und zu Beginn der 90er Jahre anspruchsvolle Filme (*Die Sonne Satans* und vor allem *Van Gogh*) folgen, die eine angemessene Würdigung erfahren, während eine ganze Generation junger Filmemacher*innen (von Cyril Collard über Cédric Kahn oder Abdellatif Kechiche bis hin zu Patricia Mazuy) sich plötzlich auf sein filmisches Werk beruft: So etwas war seit der *Nouvelle Vague* nicht mehr vorgekommen.

Moneten fürs Kätzchen von Nelly Kaplan (1969)

Anderer Ort, andere Sitten ...

Als in der Zeit nach 1968 die Realität die Utopien ablöst und das politische und engagierte Kino sogar Einfluss auf die *Nouvelle Vague* nimmt (wie die Wende in Godards Filmschaffen verdeutlicht), ohne jedoch weder die breite Masse noch sein Ziel zu erreichen, trifft die Subversion (und damit das Politische) einen Nerv, wenn es ihr gelingt, die libertäre Farce mit einer befreienden Energie zu verbinden. Genau das schafft Nelly Kaplan mit *Moneten fürs Kätzchen*, einem Film im Geiste des anarchistischen Kinos, dessen Vorreiter zu jener Zeit Jean-Pierre Mocky und Claude Faraldo heißen, indem sie diesem Anklänge an

die surrealistische Poesie Bretons, an das politische Theater im Stil von Brechts *Dreigroschenoper* oder an die rebellische und soziale Subversion von Buñuels *Tagebuch einer Kammerzofe* angelehnt lässt.

Kaplan ist (neben Nadine Trintignant und in geringerem Maße auch Paula Delsole) als ehemalige Assistentin von Abel Gance die einzige Frau, der zu dieser Zeit ein wirklicher Durchbruch gelingt, während Agnès Varda, die einzige Filmmacherin der *Nouvelle Vague*, lange den Blick auf ihre Kolleginnen verstellte. In *Moneten fürs Kätzchen* verschafft Kaplan Truffauts Muse Bernadette Lafont bereits einige Jahre vor Jean Eustaches *Die Mama und die Hure* eine der prägendsten Rollen ihrer Filmkarriere. Lafont – eine Mischung aus der *Nouvelle Vague* und den Happenings der 68er-Bewegung, spöttisch und redegewandt, mit ihrer für die Cevennen typischen Vitalität und ihrem Sexappeal – ist die ideale Darstellerin für das rachsüchtige Flittchen Marie aus *Moneten fürs Kätzchen*, die erste Heldin eines *Vigilante*-Films französischer Machart, feminin und sinnlich. Marie, die gemeinsam mit ihrer Mutter und einem Ziegenbock in einer Hütte wohnt, wird von den Dorfbewohnern von Tellier (sowohl eine Hommage an Maupassant als auch an Ophüls?) verachtet. Als die Mutter stirbt, beschließt Marie, sich für die Demütigungen zu rächen, die man ihr zugefügt hat, indem sie die Dorfbewohner, Männer wie Frauen, die Jugendlichen und den Pfarrer, die Würdenträger und die Hinterwäldler verführt.

Als libertäre Fabel, die sich die sexuellen Befreiung zunutze macht, prangert Nelly Kaplans Film auf seine Weise ebenso die Engstirnigkeit einer französischen Gesellschaft an, deren Vichy-Jahre Marcel Ophüls im selben Jahr untersucht (*Das Haus nebenan – Chronik einer französischen Stadt im Kriege* sollte lange Zeit verboten bleiben), wie ihre Fremdenfeindlichkeit und die Doppelmoral der katholischen Kirche.

Kaplans Film, eine Art groteske und chaotische B-Seite des *Herzkönigs* von Philippe de Broca, ist zwar formal nicht revolutionär, aber dennoch recht unterhaltsam und wird nach seiner heimlichen Veröffentlichung schnell zum Kultfilm. Er hat außerdem Einfluss auf die Karriere seiner Hauptdarstellerin, insbesondere auf die beiden anderen bekanntesten Rollen Lafonts: nämlich die der des Mordes verdächtigen Verführerin in Truffauts *Ein schönes Mädchen wie ich*, aber auch die – und hier wahrscheinlich als Reaktion auf Kaplans Film und die zum Stillstand gekommene sexuelle Revolution – der Mutter in Eustaches *Die Mama und die Hure*. Die weitere Karriere von Nelly Kaplan verläuft dagegen weniger überzeugend.

***Der Würger mit dem weißen Schal* von Paul Vecchiali (1972)**

Paul Vecchiali, der als Kritiker für die *Cahiers du cinéma* tätig ist, braucht fünf Jahre, um nach dem unvollendet gebliebenen *Les Petits drames* [Kleine Dramen] von 1961 und dem Misserfolg des ansonsten großartigen Films *Les Ruses du diable* [Die List des Teufels] von 1965 seinen dritten Spielfilm zu drehen.

Der Film verfolgt die Entwicklung von Émile, der als Kind Zeuge des Mordes an einer Frau wird, die von einem Mann mit einem weißen Schal erwürgt wird. Besessen von diesem Bild schreitet er als Erwachsener selbst zur Tat, indem er diese Szene immer wieder nachspielt und selbst verzweifelte und lebensmüde Frauen erwürgt.

Der Würger mit dem weißen Schal ist nur vermeintlich ein Thriller, Vorwand für einen poetischen, ziellosen Streifzug, auf dem sich mehrere Figuren im Herzen eines nächtlichen, randständigen Paris' begegnen, das ebenso realistisch wie traumgleich neu erfunden wird. Der Film ist in erster Linie eine Hommage an die Frauen und Schauspielerinnen, die wenig später Vecchialis Filme bevölkern werden (bekannt ist seine Liebe zu Danielle Darrieux, mit der er schließlich 1983 für *En haut des marches* [Am Ende der Treppe] drehen wird): So begegnet man Nicole Courcel, der Schwester des Regisseurs, sowie Sonia Saviane und Hélène Surgère, einem Duo, das der Filmemacher in seinem nächsten Film *Femmes femmes* [Frauen, Frauen] in den Mittelpunkt stellt.

Der Würger ist ein formal anspruchsvolles hybrides Werk, eine ebenso unwahrscheinliche wie gelungene Kombination aus einem *Giallo*, wäre er denn sanft und poetisch, dem farbenfrohen und musikalischen Kino von Jacques Demy (oder Guy Gilles), einer von Bresson übernommenen Distanz und Strenge (Vecchiali liebte insbesondere *Die Damen vom Bois de Boulogne*) und einer Hommage an das Kino der Vorkriegszeit.

1970 gedreht, dauert es aufgrund komplizierter und schwieriger Schnittarbeiten trotz einer Nominierung für die *Quinzaine des Réalistes* in Cannes lange, bis der Film veröffentlicht werden kann.

In diesem Spiel aus Spuren und Spiegeln, auf der Suche nach dem eindringlichen, immer wieder nachgestellten Bild, diesem schönen Trauerge-dicht, einer Liebeserklärung an die Frauen ebenso wie an die gesellschaftlichen Außenseiter*innen, finden sich bereits die Grundlagen von Vecchialis Film-schaffen (mit Ausnahme einer Pause Mitte der 90er Jahre veröffentlicht er bis zu seinem Tod im Jahr 2023 fast jedes Jahr einen Film!): Ein Aufeinandertref-fen verschiedener Einflüsse, die er (ohne Angst vor Kitsch oder Fotoromanen)

übernimmt, verarbeitet und dank einer komplexen und strengen Inszenierung ordnet.

Viele Jahre später lässt sich *Dernière séance* [Letzte Vorführung] (2011) von Laurent Achard – einem Regisseur, der von seinem Vorgänger geschätzt wurde – mit dessen neuer »Muse« Pascal Cervo in der Hauptrolle als mitreißende und großartige Hommage an *Der Würger* lesen.

Die Mama und die Hure von Jean Eustache (1973)

Man findet Spuren von Paul Vecchiali in der Produktion der frühen Filme von Jean Eustache, dessen Karriere 1963 in der *Nouvelle Vague* mit dem Mittellangfilm *In der Gegend von Robinson* beginnt und mit dem Suizid des Filmemachers am 5. November 1981 ein jähes Ende findet. Was bleibt, ist ein zwölf Filme umfassendes Werk, das in weniger als zwanzig Jahren entstanden ist: Es ist ein reichhaltiges, spannendes und dem Anschein nach uneinheitliches Werk, das aus fiktionalen und dokumentarischen, introspektiven und experimentellen, spontanen und strukturierten, authentischen und künstlichen, objektiven, subjektiven und autobiografischen Filmen besteht. In diesen bewegt sich Eustache zwischen Aufzeichnung und Neuschöpfung, historischer und filmischer Zeit, dem Vorrang des Tons vor dem Bild, so wie er stets zwischen dem Wunsch, ein populärer Filmemacher zu sein, und dem Gehabe des Filmemachers, der sich als verkannter Künstler begreift, schwankte, zwischen Kino und Leben, die er stets miteinander verwechselte und ineinander verschränkte, wodurch Fiktion und Realismus auf der Suche nach der Wahrheit miteinander verschmelzen.

Die Sprache der Liebe bis zum Überdruß wiederkäuend erscheint Eustache auch als Filmemacher der Wiederholung, als Meister der Dopplung. Dies gilt gleichermaßen für Motive, wiederkehrende Figuren innerhalb seines Werkes und Filme selbst wie *La Rosière de Pessac* [Die Rosière von Pessac], den der Autor im Abstand von zehn Jahren zwei Mal dreht, weil er davon träumt, jedes Jahr denselben Film zu machen.

Ebenso treibt er in *Une sale histoire* [Eine schmutzige Geschichte] – als Alchimist und zugleich Totengräber des Kinos – den kreativen Akt bis zum Äußersten und lässt in einem einzigen Film eine fiktionale und eine dokumentarische Version dergleichen Geschichte entstehen, die 1980 zusammen mit dem *Garten der Lüste* zu einer Art Trilogie wird.

Eustache erkundet das autobiografische Terrain der Kindheit (*Meine kleinen Geliebten*) und der verlorenen Liebe mit genau derselben Wehmut wie Pialat oder Blain. »In gewisser Weise ist jemandem *Wir werden nicht zusammen alt* gelungen, und das ist Eustache mit *Die Mama und die Hure*. Genau das hätte ich machen sollen: einen vierstündigen Film, eine echte Katharsis, bei der man sein Innerstes auskotzen kann«, ² erklärt Maurice Pialat bei der Veröffentlichung von *Wir werden nicht zusammen alt*, hin- und hergerissen zwischen der Eifersucht auf und der Bewunderung für einen Filmemacher (der ihn übrigens als Schauspieler in *Meine kleinen Geliebten* besetzt), dessen Arbeitsweise – die in Bezug auf den Umgang mit Autofiktion und die Nachbildung der Realität seiner eigenen augenscheinlich komplett entgegensteht – zunächst eine schmerzhaft Suchende nach der Vergangenheit, nach der verlorenen Zeit beinhaltet, während sie bei Pialat in der Gegenwart stattfindet.

Die Mama und die Hure wird 1973 in Cannes mit dem Preis der Jury ausgezeichnet, wo ihm ein skandalöser Beigeschmack anhaftet – es ist ein Film voller Täuschungen, Innovationen und Exzesse mit einem scheinbar antonymischen, provokanten Titel und einer unverschämt langen Spieldauer. Wenn gleich der Film in chronologischer Reihenfolge, in einer Abfolge von Einstellungen, die der Dauer des geschilderten Ereignisses entsprechen, an den Originalschauplätzen und mit den echten am Set anwesenden Protagonist*innen, die an der Entstehung des Films mitwirken, gedreht wurde (so bekommt Catherine Garnier, die Kostümbildnerin des Films, die Inszenierung ihrer Liebesgeschichte mit Eustache zu sehen), hat die filmische Welt von *Die Mama und die Hure* nichts Realistisches an sich. Vielmehr handelt es sich um eine Welt des Theaters, des Innenraums, in der die Abblenden wie eine Theaterbeleuchtung wirken, die die Szenen eröffnet oder beschließt. Ausschlaggebend in *Die Mama und die Hure* ist (wie generell in Eustaches Werk) die Künstlichkeit, mit der eine filmische Realität – und nicht etwa ein Anschein von Realismus – erzeugt werden soll, was die Frage nach dem Verhältnis des Filmemachers zur Realität und ihrer Darstellung aufwirft. Für Eustache ist erstere nur durch das Akzeptieren einer unauflöslichen Durchdringung von Wahrheit und Schein erfahrbar, durch die Verschmelzung von Komödie und Drama, Drama und Leben, Dokumentation und Fiktion, weil die Wahrheit sich meist im Schein, im Falschen, zeigt.

Die Mama und die Hure ist ein vermeintlich zeitgenössisches Werk, das allerdings nur vorgibt, sich in der Ideologie seiner Zeit zu bewegen, um durch

2 Maurice Pialat: »Trois rencontres avec Maurice Pialat«, in: Positif 159 (1974).

seine Inszenierung die Wahrheit deutlicher zum Vorschein zu bringen und die Brüche nach 1968 aufzuzeigen. Es ist ein in Schwarz-Weiß gefilmtes Kammer-spiel, das sich durch einen ununterbrochenen, bisweilen trivialen Redefluss auszeichnet und dennoch der einzige Film bleibt, den Eustache im System und mit Stars der *Nouvelle Vague* (Bernadette Lafont und Jean-Pierre Léaud, die die Entdeckung des Films, Françoise Lebrun, flankieren) dreht. Der Film wird von der Kritik und bis zu einem gewissen Grad auch vom Publikum positiv aufgenommen und lässt Eustache auf eine breitere Anerkennung hoffen, was sich jedoch mit dem Misserfolg von *Meine kleinen Geliebten* schnell zerschlägt.

Les Hautes solitudes von Philippe Garrel (1974)

Als Sohn eines Schauspielers (Maurice, der Vater des Regisseurs, spielt in den Filmen seines Sohnes mit, wie später auch Louis, Lena und Esther Garrel in den Filmen ihres Vaters) trauert auch Philippe Garrel, der der Generation nach 1968 angehört, einer vergangenen Zeit nach, steht dabei jedoch im Einklang mit der 68er-Generation, die sich als fruchtbar für sein weiteres Schaffen erweisen wird.

Garrel dreht seinen ersten Spielfilm *Zwei Paare* (1967) mit 19 Jahren, bevor er sich – unter dem Einfluss der Psychoanalyse, der bildenden Kunst und der Poesie – experimentellen Filmen (*Das Bett der Jungfrau*, *La Cicatrice intérieure* [Die innere Narbe]) zuwendet, die vom amerikanischen Undergroundfilm und seiner Begegnung mit Nico, der Muse von Velvet Underground, geprägt sind: Seine gemeinsamen Jahre mit der Sängerin nutzt er in den 90er Jahren als autobiografisches Material für seine Filme, die seit den 80er Jahren narrativer geworden sind, so etwa *Ich hör' nicht mehr die Gitarre*, einen Film über Künstler, Schauspielerinnen und Filmemacher, die gesellschaftlich anecken und Gefahr laufen, den Drogen zu verfallen oder sich das Leben zu nehmen.

Nach seiner Trennung von Nico beschließt Garrel, nunmehr in einer Beziehung mit Jean Seberg, dem Star von Otto Preminger und Robert Rossen und seit *Außer Atem* Ikone der *Nouvelle Vague*, dieser in seinem siebten Film mit dem prophetischen Titel *Les Hautes Solitudes* [Höchste Einsamkeit] (Seberg nimmt sich ein paar Jahre später das Leben) ein Stummfilmportrait zu widmen. Es besteht aus langen Schwarz-Weiß-Einstellungen, die Sebergs Gesicht und ihre Gesten aus unmittelbarer Nähe einfangen, und bewegt sich zwischen einer Rückbesinnung auf die Anfänge des Kinos und dem sich wandelnden Gemälde eines Gesichts mit unerschöpflicher Mimik – das Gesicht eines Stars,

aber auch das einer Frau, die abwechselnd verliebt, verlassen, eifersüchtig oder glücklich ist, die zugleich Seberg selbst und Garrels Seberg verkörpert.

Denn wie dies bereits bei *Anémone* der Fall war, das der Filmemacher einer anderen Schauspielerin gewidmet hatte, mit der er liiert war, sind seine Filme immer auch Dokumentationen über seine Schauspielerinnen und Schauspieler – dabei ist es egal, ob es sich um den Vater, den Sohn, die Partnerin oder die Mutter (Brigitte Sy, eine weitere Muse) handelt, bevor Stars wie Catherine Deneuve in *Le Vent de la nuit* [Nachtwind] oder Monica Bellucci in *Ein brennender Sommer* in seinen Filmen mitwirken und damit der Enthüllung von Dingen zustimmen, die zuvor noch nie von der Kamera eingefangen wurden. In seinem letzten Film *Der große Wagen* über eine Puppenspielerfamilie, die von seiner eigenen Familie dargestellt wird, kehrt Garrel zum handwerklichen Kino seiner Anfänge zurück, er filmt erneut Phantome – die des Kinos wie auch seine eigenen –, wobei er die Gesichter, die Blicke und die Gesten seiner Figuren aus direkter Nähe aufnimmt.

Jeanne Dielman von Chantal Akerman (1975)

Als vor einigen Jahre die britische Zeitschrift *Sight and Sound* Jeanne Dielman zum »besten Film aller Zeiten« kürte, entspann sich darum eine Kontroverse und rückte den Film von Chantal Akerman dadurch ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die belgische Filmmacherin ist noch keine 25 Jahre alt, als sie Anfang 1975 den Film dreht, in den Bilder ihrer eigenen Kindheit und der ihrer Mutter einfließen (auch Akermans filmisches Werk ist autobiografisch).

Unter dem Einfluss der *Nouvelle Vague* und später, wie bei Garrel, der New Yorker Experimentalfilmszene speist sich ihr Filmschaffen aus einer Auseinandersetzung mit dem filmischen Material und der Realität, mit der Zeit und dem Sehen in einer Art Hypnose, einer Trance, die sich aus dem sich wiederholenden Bild, dem Gefühl des *Déjà-vu* oder gar des Überdrusses ergibt (dies ein Thema, über das nachzudenken nun erlaubt ist und kein Tabu mehr darstellt). Für Akerman geht es in *Jeanne Dielman* darum, das intime Leben einer Frau zu filmen, ihre alltäglichen Gesten, die Haushaltstätigkeiten, die sie ausführt, in ihrer gesamten Dauer zu zeigen und hörbar zu machen (der Film zeichnet sich durch eine versierte Arbeit am Ton aus) – im Unterschied zum traditionellen oder vermeintlich naturalistischen Kino, das sie bloß als Alibi oder als Ergänzung der Erzählung nutzt. So werden diese Elemente zum filmischen Gegenstand und damit innerhalb der scheinbar in den Hintergrund rückenden Fik-

tion zur Handlung: Durch sie bringt die Regisseurin Unruhe in den zeremoniellen Ablauf, Unordnung in die Ordnung, Emotion in die Leere und bereitet die Zuschauer*innen so auf das Unvorstellbare der Schlusszene vor. Dadurch gibt sie der Frau (der Hausfrau und Mutter), die – durch die Gesellschaft, das häusliche Umfeld, die Männer – zum Objekt gemacht wird und im traditionellen Kino keine Beachtung findet, ihre wahre Größe zurück und macht sie letztlich zu einer fiktiven Heldin.

In dieser Hinsicht ist *Jeanne Dielmann* ein feministischer Film, dessen Titelrolle darüber hinaus von Delphine Seyrig (umgeben von einem ausschließlich weiblichen Technikteam) verkörpert wird, einer Muse der Filmemacherinnen, die sich nach ihren schlechten Erfahrungen mit den Männern (so etwa mit Joseph Losey und den strapaziösen Dreharbeiten zu *Nora*) ihren Kolleginnen – ebenso freiwillig und aus Überzeugung wie auch, um das in ihren frühen Dreharbeiten mit Resnais (*Letztes Jahr in Marienbad*, *Muriel oder Die Zeit der Wiederkehr*) erworbene Mitspracherecht wiederherzustellen – zuwendet. Dies gilt sowohl für ihre Arbeit mit Duras als auch für die randständigen Filme junger Regisseurinnen aus Belgien (also Akerman), der Schweiz (Patricia Moraz), Deutschland (Ulrike Ottinger) oder Frankreich (Liliane de Kermadec oder Pomme Meffre), in denen ihre große Bekanntheit einmal mehr zum Tragen kommt.

Akerman und Seyrig werden Mitte der 80er Jahre in *Golden Eighties* erneut zusammenarbeiten: Die Schauspielerin, mittlerweile auch Regisseurin geworden, berichtet von den Schwierigkeiten, in einer von Männern dominierten Branche als Frau zu bestehen.

***Mon cœur est rouge* von Michèle Rosier (1977)**

In Frankreich gelingt es nach 1968 einigen Filmemacherinnen, darunter de Kermadec, Charlotte Dubreuil, Christine Laurent, Dolores Grassian, Claudine Guilmoin, Nina Companeez oder Paula Delsol, Filme zu drehen; im Unterschied zu Varda oder Duras, Breillat oder, in einem anderen Genre und etwas später, Coline Serreau (Chantal Akerman ist aus Belgien...) schaffen sie es jedoch nicht, eine Karriere aufzubauen, die über die 80er Jahre hinaus bestehen bleibt.

Michèle Rosier ist die Tochter von Hélène Lazareff, der Gründerin des Magazins *Elle*, sie ist selbst Journalistin und Designerin. Ihre Karriere beginnt mit einem Film über George Sand (*George qui?* [George wer?]), bevor sie 1976 *Mon*

coeur est rouge [Mein Herz ist rot] dreht, in der Hauptrolle Françoise Lebrun, die unvergessliche Darstellerin aus *Die Mama und die Hure* (die ganz selbstverständlich später Rosiers Muse wird), als Vertreterin eines Kosmetikunternehmens, die durch Paris fährt, um Frauen über ihre Make-up-Gewohnheiten zu befragen oder mit ihnen in Szenen, in denen sich Fiktion und Dokumentation vermischen, über ihre enttäuschten Hoffnungen zu diskutieren.

Mon cœur est rouge ist ein freier, spielerischer, von der Musik Keith Jarreths getragener Film, der sich im Stil einiger Werke der *Nouvelle Vague* von Begegnung zu Begegnung hangelt, jedoch Abstand zu seiner Heldin Clara hält und bereit ist, sie in einem undefinierbaren Chor von Frauenstimmen untergehen zu lassen, solange alles in gemeinsamen Liedern endet. Wie viele Filmemacherinnen zieht Michèle Rosier der Psychologie einen Alltagsrealismus vor, der die Dinge des Lebens aus einer weiblichen Perspektive zeigt. Durch diese kleinen Ereignisse, zufälligen Begegnungen und Impulse, die die Erzählrichtung vorgeben, wird der Kampf der Frauen um ihre Emanzipation im Film dargestellt (und gewürdigt). Durch sie wird er feministisch. *Mon cœur est rouge* ist eine Rarität, ein fast schon Insiderfilm, der es verdient, heute wiederentdeckt zu werden.

Ein Kind in der Menge von Gérard Blain (1978)

Gérard Blain, einer der wichtigsten Schauspieler der *Nouvelle Vague* und insbesondere für die Filme von Truffaut und Claude Chabrol, wagt 1971 den Sprung ins Regiefach mit dem Film *Die Freunde*, der ganz von der Nüchternheit Bressons geprägt ist, dabei jedoch nicht unter cinephilem Einfluss steht. Getragen von der schönen Musik Francois de Roubaix wird der Film positiv aufgenommen. Obwohl er keinen großen Erfolg hat deutet sich damit bereits der weitere Verlauf der Karriere des Filmemachers an, der leider lange Zeit unbeachtet bleibt und oft sogar missverstanden wird (so etwa die Kontroverse, die sein Film *Pierre et Djemila* [Pierre und Djemila] bei seiner Vorführung in Cannes auslöst, in der ihm wieder einmal vorschnell unterstellt wurde, mit den Ideen der extremen Rechten zu kokettieren), bevor er schließlich spät zumindest teilweise wiederentdeckt wird. Blains Filmschaffen gilt als provokativ, schamlos oder sogar hochmütig, obwohl man darin vielmehr Direktheit und damit auch Risikobereitschaft erkennen sollte. So zeichnet sich sein Werk vor allem durch eine große Reinheit, Würde, Strenge und Ehrlichkeit aus, es ist geprägt von Blains

schmerzhafter Kindheit und seiner ausgeprägten Empfindsamkeit: einer rohen und bitteren Zärtlichkeit, die er mit Eustache und Pialat gemein hat.

Ein Kind in der Menge ist das vielleicht gelungenste Werk des Filmemachers, der hier die Perspektive des Kindes einnimmt (Blain betont in diesem Zusammenhang, dass er zwar vielleicht nicht alle Geschichten im Film, aber doch jede darin enthaltene Emotion erlebt habe). Das von Paul – eines zurückhaltenden, einsamen und von seiner Mutter ungeliebten Kindes, das während der deutschen Besatzung in der Welt der Erwachsenen zwischen Diebstahl, Schwarzhandel und Prostitution um sein Überleben kämpft – entworfene Porträt entbehrt jeglicher Psychologie, jeglicher historischen oder naturalistischen Nachstellung, jeglichem Versuch, durch die Geschichte Rührung zu erzeugen und bleibt durchweg elliptisch, ohne jede stilistische Effekthascherei. *Ein Kind in der Menge* ist schlichtweg ein wunderschöner Kreuzweg, aufrichtig und edel, der dem Leiden seiner Figur gerecht wird.

Genau wie bei Eustache ist die Wahl der Distanz oder sogar der »Verfälschung« (so etwa die von Bressons Filmen übernommene Sprechweise der Schauspieler*innen) hier ein Streben nach Genauigkeit, die ehrlichste und sorgfältigste Art, um seine Figur in Mittelpunkt der Geschichte und des Bildausschnitts zu rücken. Paul Vecchiali schrieb über den Film, dass er »dem wahrhaftigen Blick der Kindheit entspricht, der sich unabhängig von allen Umständen auf das Wesentliche konzentriert und alles Spektakuläre oder Ereignishafte hinter den Kulissen hält, d.h. den Erwachsenen überlässt... Die Emotion wird nicht über das auf der Leinwand Dargestellte erzeugt: Sie entsteht vielmehr in aller Heimlichkeit aus den vielen aufrichtigen Blicken und der unerschütterlichen Strenge, mit der uns Blain an die Hand nimmt und Seite an Seite mit seinem Helden begleitet.«³

Ein kleines Luder von Jacques Doillon (1979)

Mit Doillon überlässt ein weiterer Filmemacher, der sich der Sprache verschrieben hat, diese oft den Kindern, die sich ihrer so gut zu bedienen wissen, »ohne sie allzu sehr zu geißeln«, indem sie ihr eine performative Kraft verleihen, nämlich diejenige, »das, was die Sprache sagt, Wirklichkeit werden zu

3 Paul Vecchiali: *Image et Son* – La Revue du Cinéma Saison 76 309/10 (1976), S. 379.

lassen – was ja das Wesen des Zauberspruchs, des Gebets ist«⁴, wie Antoni Collot schreibt.

Nach Richard Constantini, dem Joseph aus *Un sac de billes* [Eine Tüte Murmeln], vor Mara Goyet, Sami Freys unvergesslicher Tochter in *Der Mann, der weint*, Melvil Poupaud und Judith Godrèche in *Eine Frau mit 15*, dessen Dreharbeiten seit der öffentlichen Stellungnahme der Schauspielerin und dem Aufkommen der *MeToo*-Bewegung Gegenstand einer Kontroverse sind, vor Taïro, dem *Jungen Werther*, Gérald Thomassin, dem *Kleinen Gangster*, der in *Le Premier venu* [Der Erstbeste] erneut zu sehen ist, und Victoire Thivisol, der kleinen *Ponette*, filmt Doillon die kurz nach den Dreharbeiten verstorbene Madeleine Desdevises als herzerreißendes Luder an der Seite von Claude Hébert, der durch seine Rolle in *Ich, Pierre Rivière* von René Allio bekannt wurde.

Ein kleines Luder basiert auf einer wahren Begebenheit und erzählt die Geschichte eines misshandelten Mädchens, das von einem älteren Jungen mit Entwicklungsverzögerungen entführt wird; dabei fungiert ihre Beziehung als eine Art Utopie, als schützende Blase inmitten einer bedrohlichen Außenwelt. *Ein kleines Luder* ist ein Meilenstein in Doillons Karriere und stellt eine eindrucksvolle Synthese seines filmischen Schaffens dar. Denn nach seinem Debüt mit *L'An 01* [Das Jahr 01], einem utopischen Gemeinschaftswerk, nach *Die Finger im Kopf*, seinem ersten Film über die Kindheit, der von den Kritikern sofort – und wieder einmal allzu leichtfertig – in der Kategorie des »neuen Naturalismus« verortet wurde, nach der Verfilmung von Joseph Joffos Bestsellers *Un sac de billes*, der von Claude Berri produziert wurde, vor seinem ersten »Kammerfilm« *Die Frau, die weint*, in dem seine damalige Lebensgefährtin Dominique Laffin mitspielt und der den Weg für die Filme der 80er Jahre mit Jane Birkin ebnet, markiert *Ein kleines Luder*, anzusiedeln zwischen Rand und Mainstream des französischen Kinos, eine Art Übergang zwischen Doillons frühen Filmen und dem weiteren Verlauf seiner Karriere: Es ist ein Film über die letzten Überbleibsel einer Utopie, der seinem Sujet zum Trotz nie unangenehm wirkt und von einem sozialem Engagement getragen wird, ein vermeintlich naturalistischer Film, durchdrungen von einem Hauch des Fantastischen, ein von Yves Robert, einem populären Filmemacher und Produzenten, der in Cannes schon einmal Frankreich repräsentierte, produziertes Werk und ein psychologischer Film, der in einem geschlossenen Raum die von Philippe Rousselet eingefangenen Gesichter wie bei Garrel aus unmittelbarer Nähe zeigt.

4 Antoni Collot: *Les Prises Doillon*, Paris: Marest Editeur 2021, S. 83.

Simone Barbès ou la vertu von Marie-Claude Treilhou (1980)

Wie die Filme von Jean-Claude Biette, Jacques Davila, Gérard Frot-Coutaz und Jean-Claude Guiguet steht auch *Simone Barbès ou la vertu* [Simone Barbès oder die Tugend] im Widerspruch zum Zeitgeist, um diese Jahre später schließlich zu prägen. Der Film wird von Paul Vecchialis Produktionsfirma Diagonale produziert, Vecchiali wirkt außerdem am Schnitt des Films mit und gehört damit zu den ersten und wenigen Filmemacher*innen, die sich trauen, pornografische Szene in eine »traditionelle« fiktionale Erzählung zu integrieren (*Change pas de main* [Kein Besitzerwechsel]).

Treilhous autobiografisch inspirierter Film besteht aus drei Teilen, die sich um die Nacht der Mitarbeiterinnen eines Pornokinos drehen. Dort arbeiten Simone und ihre Kollegin. Sie führen immer wieder dieselben choreografierten, von den Kamerafahrten des Films begleiteten Bewegungen aus; sie sind schlafwandlerische, mit dem Pariser Milieu vertraute Begleiterinnen, die gewisse Herren zwischen Türensclagen und Gähnen durch ihr Theater der Einsamkeit und Untätigkeit führen, während das aus dem – nie gezeigten – Kinosaal dringende Stöhnen sich mit dem – nicht hörbaren – Weinen aller sozialen Verlierer*innen der Nacht vermischt.

Simone Barbès ou la vertu wurde Ende der 70er Jahre gedreht und offenbart im Kinosaal, einem Ort, der bis dahin ausschließlich jugendlichen Liebesgefühlen vorbehalten war, eine urbane nächtliche Einsamkeit, einen Wendepunkt, der sich bereits in die *Mama und die Hure* angekündigt hatte und an dem die falschen Versprechungen der sexuellen Befreiung nach 1968 dem Individualismus der 80er Jahre, der Einsamkeit und dem alsbald lauernden Tod weichen, in einer Nacht voller gesättigter, eisiger Farben, die Jean-Yves Escoffier, der spätere Kameramann von Leos Carax' *Die Nacht ist jung*, einfängt.

Als *Simone Barbès ou la vertu* im Februar 1980 erscheint, bleibt der Film nahezu unbemerkt, wird aber zu Beginn des 21. Jahrhunderts schließlich zu einem Kultfilm, nachdem Ingrid Bourgoin, die Darstellerin von Treilhous Simone, in einer als Hommage an den Film dienenden Szene in *Messer im Herz* von Yann Gonzalez zu sehen gewesen ist.

Mittlerweile ist das Pornokino ein Ort, den Independent-Filmemacher für sich entdeckt haben, so etwa Jacques Nolot – Schauspieler und Drehbuchautor bei Téchiné (zu sehen bereits in Claire Denis' *Ich kann nicht schlafen* als Zuschauer, der seine junge Nachbarin – Katerina Golubeva – belästigt, nachdem diese versehentlich an einem solchen Ort Zuflucht gefunden hat) –, der *La Chatte à deux têtes* [Die Muschi mit den zwei Köpfen] an diesem einzigartigen und

doppelten Ort spielen lässt, wo jeder in eine andere Haut schlüpfen darf, sein Geschlecht oder seine sexuelle Orientierung ändern kann. Wieder einmal am Eingang eines Pornokinos verlassen wir Nolot schließlich in *Ein Anfang vor dem Ende*, dem letzten und großartigen Werk einer leider nur kurzen Filmografie: Für diesen Anlass erscheint er als Transvestit, der bereit ist, den Schritt in die Arme seines Gigolos zu wagen und vielleicht sogar noch einmal ein Leben zu beginnen.

Marie-Claude Treilhou hingegen wird, nachdem sie diese Tür bereits einen Spalt breit geöffnet hat, noch ein paar Jahre warten, bevor sie ihren einzigartigen Werdegang fortsetzt und Montparnasse und seine einsamen Nachtschwärmer zugunsten anderer Randgruppen im weiter entfernten Okzitanien hinter sich lässt (*L'Âne qui a bu la lune* [Der Esel, der den Mond trank], 1988).

Schnee von Juliet Berto und Jean-Henri Roger (1981)

Die Nacht und Pigalle mit seinen Pornokinos und seiner Außenseiterszene spielen auch im ersten Film von Juliet Berto und ihrem Partner Jean-Henri Roger, der gerade frisch von der militanten Gruppe *Dsiga Wertow* kam, eine wichtige Rolle.

Wie Blain beginnt auch Berto ihre Karriere als Schauspielerin der *Nouvelle Vague*, bei Jean-Luc Godard und Jacques Rivette, für den sie am Drehbuch von *Céline und Julie fahren Boot* mitarbeitet. In ihrer ersten Arbeit hinter der Kamera möchte sie ihr Viertel – den Bereich zwischen Pigalle und Barbès – filmen und wird, Kamera auf der Schulter, dabei von dem großen Kameramann William Lubtchansky unterstützt.

In ihrer Rolle als Bardame spielt sie wie die übrigen Figuren – ein junger Dealer, Polizisten von der Drogenfahndung, ein Taxifahrer, ein Marabout von den Antillen und ein Transvestit mit Entzugerscheinungen – abwechselnd eine Neben- und eine Hauptrolle (oder umgekehrt) und mischt sich unter die dichte Menschenmenge auf den Gehwegen vor *Tati* oder auf dem *Square d'Anvers*, wo das Leben pulsiert und es immer etwas zu sehen gibt.

In diesem vermeintlichen Polar rund um den titelgebenden »Schnee«, jene Droge, die zum Vorwand für die Bewegung wird, für das Zirkulieren des Geldes und mehr noch als der Körper, fangen Berto und Roger sowohl die Seele ihrer Figuren als auch die ihrer Schauplätze ein und nicht zuletzt die einer besorgten, erschöpften Generation, deren einzige Hoffnung auf eine bessere Zukunft nicht über die Kuppel von Sacré-Coeur hinausreicht.

Und doch strotzt *Schnee* vor Vitalität, steht im Einklang mit seinen so realen und lebendigen Figuren, die des Laufens und der Suche (nach Koks, Geld, dem Verräter...) nicht müde werden und durch die Straßen ziehen (viele stellen aufgrund der Kartografie des Films und vielleicht auch, weil Jean-Francois Stevenin in beiden Filmen mitspielt, eine Verbindung zu Jacques Rivettes *An der Nordbrücke* her). Schnee ist ein »filmischer Spaziergang, wenn auch mit Handlung«, der »nur darauf abzielt, das Staunen angesichts der Vielfalt der Zeichen und Situationen immer wieder neu zu wecken«⁵.

Passend zu der Begeisterung und der Dringlichkeit, die seine Entstehung begleitet haben, und obwohl er mit einem sehr kleinen Budget gedreht wurde, wird *Schnee* gefeiert, und zwar sowohl beim Filmfestival in Cannes, wo er mit dem Preis für den besten Nachwuchsfilm ausgezeichnet wird, als auch in den Kinosälen, wo seine Energie das Publikum hinlockt.

Berto und Roger drehen noch zwei weitere Filme zusammen, die allerdings weniger Anklang finden – *Cap Canaille* (1983) und *Havre* (1986), bevor Juliet Berto mit 42 Jahren verstirbt.

Am Rande der Nacht von Claude Berri (1983)

Die Nacht und die Drogen werden auch Claude Berris *Am Rande der Nacht* zum Schauplatz und zur treibenden Kraft. Doch auch wenn sich hinsichtlich der von *La Goutte d'Or* gezeigten Aufnahmen, die jeweils von bekannten Musikern vertont wurden (Charlélie Couture nach Bernard Lavilleirs für den Abspann von *Schnee*) Parallelen zwischen den Filmen abzeichnen, so handelt es sich hier doch um einen Krimi in bester Tradition (der sogar zu einem *Vigilante*-Film wird). Vor allem aber geht es um eine künstliche Nacht, erzeugt in den Studios von Alexandre Trauner – dem Bühnenbildner des Poetischen Realismus und dann der von den jungen Wilden der *Nouvelle Vague* so geschmähten *Qualité française*, der bald darauf von anderen, noch ehrgeizigeren jungen Leuten (Besson und seinem *Subway*) abgeworben wird – und gefilmt von Bruno Nuyten, dem Star-Kameramann des Jahrzehnts.

Die Rolle des alkoholabhängigen Tankwarts, der sich mit einem jungen arabischen Dealer anfreundet und anschließend versucht, dessen Tod zu rächen, wird außerdem von Coluche, dem Komiker der Zeit, in einem für ihn

5 Pierre Eugène: »Sale temps«, in: Critikat, <https://www.critikat.com/dvd-livres/dvd/nei-ge/>, abgerufen am 24.04.2026.

ganz und gar untypischen Register gespielt, die in die Geschichte eingegangen ist: Fortan wird man über jeden Komödiendarsteller, der sich an einer dramatischen Rolle versucht, sagen, er »mache seinen Tchao Pantin«.

Am Rande der Nacht ist die erste filmische Adaptation von Berri, dessen Karriere 1966 mit einem Oscar für den Kurzfilm *Das Huhn* und dem Erfolg von *Der alte Mann und das Kind* mit Michel Simon beginnt und der im Anschluss abwechselnd autobiografisch inspirierte Filme (*Papas Kino*) und Komödien dreht, parallel dazu aber auch Filme jenseits der Norm produziert (*Tess* von Polanski).

Am Rande der Nacht wird sowohl vom Publikum als auch von den Kritikern positiv aufgenommen, zählt (vor allem dank der schauspielerischen Leistungen von Richard Anconina als Kleindealer und Agnès Soral als verlorene Punkerin) zu Berris Erfolgen und wird Jahre später sogar zur Vorlage für einen Film wie *Der Nachtarzt* von Elie Wajeman mit Vincent Macaigne in einer seiner ersten (und gefeierten) dramatischen Rollen. Dennoch läutet der Film das Ende einer Ära ein und markiert eine Wende in Berris Karriere und der ganzen französischen Filmindustrie.

In Pialats stark von Berris Familie inspiriertem Film *Auf das, was wir lieben*, die Pialat – damals mit Berris Schwester Arlette Langmann verheiratet – gut kannte, kehrt die Figur des Vaters, gespielt von Pialat selbst, in der improvisierten Szene eines Essens zurück, um seinen Sohn (also Berri, gespielt von Dominique Besnehard) heftig anzugreifen: »Und ich dachte, du würdest der neue Pagnol werden...«, hält Pialat – durch die Stimme seiner Figur – Berri vor, den er anklagt, die in ihn gesetzten Hoffnungen enttäuscht zu haben.

Am 3. März 1984 überreicht Francois Truffaut Maurice Pialat den *César* für den besten Film, er setzt sich damit gegen Claude Berri und sein *Am Rande der Nacht* durch.

In der Szene des Essens, in der der Vater Van Gogh zitiert, ahnt er bereits, dass »die Trauer ewig währen wird«: Am 21. Oktober stirbt Truffaut und mit ihm ein Teil des Kinos; Berri hingegen bereitet eine seiner ersten aufwendigen »nationalen« Literaturadaptionen vor (*Jean Florette*, vor *Uranus* und *Germinal*), alle Symbole für die Gigantomanie eines Systems, das die Kluft zwischen Zentrum und Rändern, obwohl diese durchaus erfolgreich sind (Pialat dreht kurz darauf *Der Bulle von Paris*, »seinen« Krimi, in dem Stars mitspielen) immer weiter vertieft.