Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 22 (1980)
Heft: 114

Artikel: Le chien perdu : Reibungsverluste gefährden die Hoffnung
Autor: Vian, Walt R.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867546

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Gespräch am Rande des Kinos

LE CHEMIN PERDU

REIBUNGSVERLUSTE GEFAEHRDEN DIE HOFFNUNG

Zwei Kerle, die häufig ins Kino gehen und dann in den Kneipen und an Strassenecken auch über die gesehenen Filme reden: sie könnten Sam und Rick heissen. Oder wenn sie sogenannt ernstere Filme und Gespäche bevorzugen auch Jules und Jim. Ausnahmsweise auch Ferdinand und Marianne.
Es sollen erfundene Figuren sein, die fiktive Gespräche führen. Die Idee ist nicht neu, sie ist sogar uralt - aber: das ist kein Grund, es nicht erneut mit dieser Methode zu VERSUCHEN.

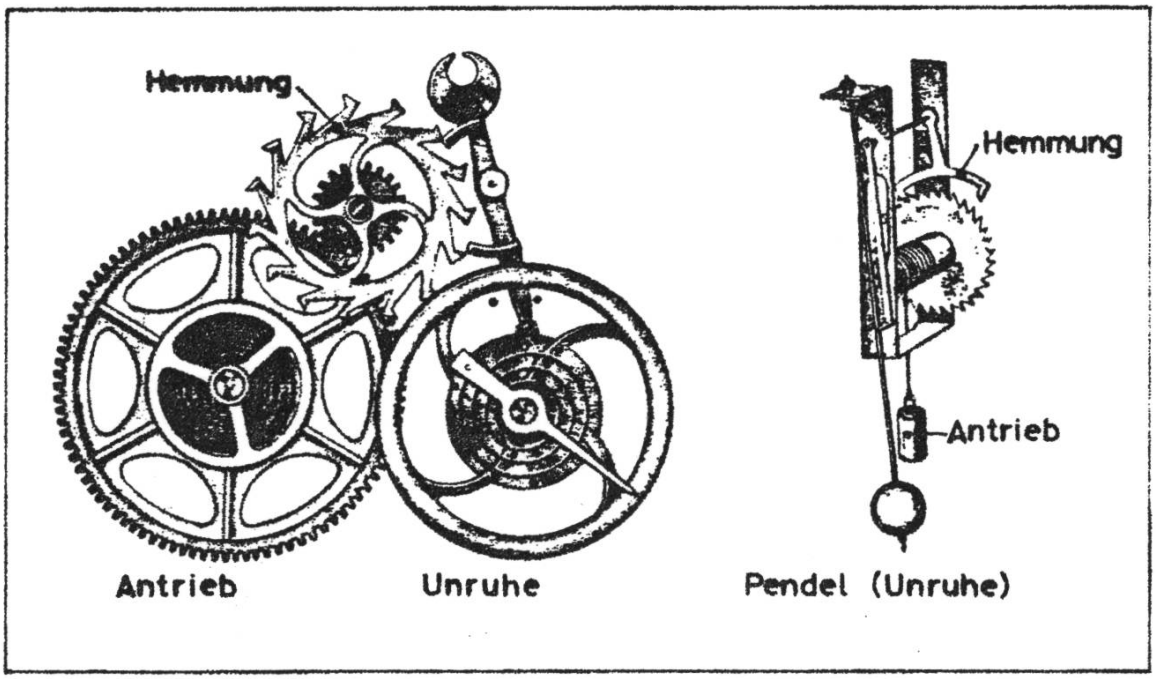
> Also ist auch der Kritiker nicht wirklich an die subjektive Form des Ausdrucks gebunden. Er kann sich der dramatischen wie der epischen Form bedienen. Er mag die Dialogform anwenden.
> Ach es ist so leicht, andere, und so schwer, sich selbst zu bekehren. Um dahin zu gelangen, was man selbst im Grunde glaubt, muss man mit fremden Lippen reden.
>
> Oscar Wilde *)

Jules und Jim kommen aus dem Kino - sagen wir und haben noch etwas Zeit. Aber die beiden treffen sich ja auch so häufig.
Jim: Na und?
Jules: Aus einem kleinen Mädchen wird ein grosses.
Jim: Find ich auch. Man kann diese Geschichte in einem Satz zusammenfassen - oder gar nicht.
Das Thema, wie du's jetzt mal auf nen Nenner bringst, wird ja auch im Film schon nach ein paar Einstellungen klar umrissen. Die kleine Cecile sagt im zweiten off-Kommentar: "Noch diesen Frühling würde ich mein grosses Bett erhalten."
Obwohl der Film noch andere Dimensionen hat, scheint es mir sinnvoll, zunächst einmal bei diesem Thema zu bleiben.
Nun, ihrem Drehbuch hat Patricia Moraz als Absichtserklärung bereits ua. folgendes vorangestellt: "Die Geschehnisse des Films sind von Cecile aus dargestellt. Die 'Dramen' der Erwachsenen werden im Film ohne Hilfsmittel, lediglich mittels ihrer Wahrnehmung nachgestaltet. Wir werden von den Geschehnissen nur das erfahren, was Cecile davon wissen kann. Wenn wir Zuschauer dann trotzdem mehr als sie erfahren, ist es, weil wir die Möglich-

keit haben, aus den gegebenene Zeichen Konsequenzen zu ziehen, die Cecile entgehen."
Im Film gibt es dann eine - im Drehbuch noch nicht vorgesehene und entworfene - Kommentarebene, die Cecile klar als Erzählerin ausweiset und den Zuschauer versichert, dass er die Geschehnisse aus der Perspektive des Mädchens sieht - sehen soll.
Jules: Wenn du schon das Drehbuch heranziehst - wobei auch zu sagen wäre, dass uns "nur" eine deutsche Fassung davon vorliegt - da werden am Ende auch die wichtigsten Personen charakterisiert und für Cecile steht also da**)
"Sie ist im Alter, wo alle Geschichten wahr und alle Ideen Geschichten sind. Sie gibt sich, in gutem Glauben, ganz der augenblicklichen Wirksamkeit hin, dank einem Gefühl für das Unmittelbare, das vielleicht das einzige Privileg der Kindheit ist - in jeder Alternative mischt sich die Vergangenheit mit der Zukunft."
Dies einmal, weil ich's noch schön finde. Dann aber für unser Thema wichtiger: " Am Anfang handelt Cecile mit einer gewissen Ruhe, da es ihr gelungen ist, sich eine geheime, aber vollständige Vorstellung von der Rolle, die ihr zukommt, zu schmieden. Sie verliert auf schmerzhafte Weise diese Ruhe. Dadurch, dass sie aus ihrer Zueignung als Kind heraustritt, erweitert sie ihr Lebensgebiet. Angelo ist der Vermittler (...), von ihr ausgewählt und berufen, schöne Gelegenheit, ihre Behauptungsstärke (Selbstbehauptung) zum Bersten zu bringen, sich der Welt zu öffnen."
Wenn ich's mir überlege, dann drücken die ersten Einstellungen genau das aus: drei Einstellungen von Landschaften, die noch von Nass-Schnee geprägt sind/Zug innen, Kinder die von einem Ferienlager zurückkehren, die Leiterin stimmt das Lied an und singt mit den Kindern: "C'est si simple d'aimer, de sourir à la vie... usw. (auch drei Einstellungen), Schwarz , weil der Zug in ein Tunnel gefahren ist (man hört noch die Kinder singen und die Geräusche des Zuges, ins Schwarze eingeblendet die Haupttitel des Films), Schwenk über ein Gemälde in der Bahnhofshalle von La Chaux-de-Fonds, welches - sagen wir mal - "Leben der Erwachsenen" darstellt. Also: Natur, die fröhlichen Kinder, das Tunnel, gestaltetes Leben.
Jim: Soweit würde ich nicht gehen. Darüberhinaus ist es doch genau umgekehrt. Diese Leseart kann sich frühestens einstellen, wenn sich deine These als richtig erwiesen hat - demnach kann das doch nicht zum Beweis für die Richtigkeit der These herangezogen werden.
Ich seh das eher so einfach, wie das wahrscheinlich ist: wenn du mit dem Zug nach La-Chaux-de-Fonds fährst, dann gibt's von der Jurahöhe hinunter einfach dieses Tunnel - es gibt sogar zwei, und das zweite endet erst unmittelbar bevor man in den Bahnhof einfährt.
Aber es gibt auch so genügend eindeutiges Material, tragen wir doch einfach einmal das zusammen: Die Kinder kommen also vom Skifahren zurück. Cecile und deren kleinerer Bruder Pierre werden vom Grossvater und dessen Freundin am Bahnhof abgeholt. Im Kommentar auf dem Weg redet Cecile nicht nur vom grossen Bett, das sie bald erhalten wird, sie sagt auch: "Langsam wurde mir klar, dass es gar nicht so leicht ist, zu lieben und dem Leben zuzulächeln, wie es da im Lied heisst."
Jules: Dann ist sicher der Tod des Grossvaters, der ja eigentlich die erste

Bezugsperson der Kinder war, ein wesentlicher Einschnitt. Ein Einschnitt, der in Ceciles Entscheidung, sich die Haare zu schneiden, besonders schön und besonders deutlich zum Ausdruck - und auch zur Darstellung - kommt. Cecile lässt mit den Haaren etwas zurück, sie lässt ihre Kindheit zurück.
Jim: Naja. Wenn du das so deutlich benennst, wird das so symbolisch, so aufgesetzt. Die Szenen ist zwar ungeheuer stark, wirkt aber überhaupt nicht künstlich. Gerade deshalb würde ich mich auf ihre Wir kung verlassen und sie nicht in Worten ausdeuten.
Ausserdem ist da noch ne Menge im Umfeld der Szene. Zunächst: Cecile nimmt die Ankündigung des Grossvaters, er werde sterben, ernst. Die Mutter, mit der sie dieses Wissen und die Sorge darum teilen will, beschwichtigt oberflächlich.
Jules: Auch die Szene wo sie sagt:"Wie schwer das ist, ich will nicht gross werden" und sich in die Arme der Mutter stür zt, wobei sie sich an der Brosche verletzt - "weil sie sich von der Mutter nicht verstanden fühlt."
Ja und dann natürlich die Szene, wo sie sich von der Mutter die langen Haare kämmen lässt. Das passiert in der Nacht, wo ihr Vater zu ihrem Grossvater gerufen wird - Grossvater stirbt - und sie bei der Mutter schlafen darf. Einerseits wird da ja deutlich, dass sie die langen Haare kaum allein richtig kämmen kann und anderseits befiehlt sie ihrer Mutter geradezu: "kämme mich."
Jim: Es scheint mir sinnlos, das genau ausdeuten zu wollen. Das ist ja der Reiz, dass es mehrdeutig ist. Wichtiger scheint mir genau hinzusehen und allenfalls die Dinge möglichst genau zu benennen. Das gilt im besonderen auch für die folgende Szene. Also, am Morgen darauf, in der Küche: Ceciles Vater hat seinen Vater ins Spital geschafft, aber der ist unterwegs bereits verstorben. Cecile, die Grossvater versprochen hatte zu verhindern, dass er ins Spital gebracht wird, macht ihrem Vater Vorwürfe. Der Vater: "Und du bist schon wieder barfuss, zieh die Pantoffeln an". Und nach einer Pause: "Was du denkst hat nicht die leiseste Bedeutung. In Zukunft ist es besser, wenn du deine Gedanken für dich behälst." Und jetzt kommt Cecile näher auf die Kamera zu, sie ist in Grossaufnahme im Bildvordergrund und deckt ihren Vater, im Bildhintergrund, völlig ab. Sie bleibt einen Augenblick so stehen. Fasst einen Entschluss. Wendet ihren Kopf über die Schulter, "Blick zum Vater" - durch diese Kopfbewegung wird der Vater im Hintergrund wieder sichtbar, die Bildschärfe, die auf Ceciles Gesicht lag, wird in diese Kopfbewegung hinein "zurückgefahren", so dass sie nun auf dem Gesicht des Vaters liegt, und: Schnitt, Cecile beim Coiffeur, wo sie sich die Haare schneiden lässt.
Jules: Ja ich glaube schon auch, dass solche, vielleicht nur unbewusst wahrgenommene, Details der Szene ihre Wucht und Beduetung geben. Weitere Zeichen ihres grösser-Werdens, sind dann aber auch noch, dass sie sich ernsthaft verliebt, sich von den Schulkameradinnen absetzt und sogar die Erbschaft von ihrem Grossvater - eine Uhr welche die Internationale spielt - verkaufen kann, weil es ihr wichtig erscheint.
Jim: Nicht zu vergessen und nochmals besonders deutlich auch, Ceciles eigene Feststellung am Schluss des Films. Als Pierre sie fragt, ob sie jetzt endlich zum unbekannten Planeten reisen würden, eine Sache die Cecile ihrem

Bruder zu Beginn des Films versprochen hatte, erinnert sie sich kaum und stöhnt bevor sie sich ein Herz fasst: "Ach, wie das alles weit weg ist."
Das grösser-Werden von Cecile, mit der Schlüsselszene des Haareschneidens ist also unverkennbar ein Thema und eine Ebene des Films, dem auch der Titel "Les illusiones perdu" angestanden hätte. Patricia Moraz hat selber an diesen Titel gedacht, ihn dann aber verworfen, weil er längst von Balzac belegt ist und Vorstellungen heraufbeschworen hätte, die mit ihrem Thema nichts gemeinsam haben.
Für mich liegt denn auch DER Schlüssel zum Film im Titel: LE CHEMIN PERDU - und: ich kann es mir zunächst einfach machen, ich kann Patricia Moraz anführen: "Der Entwurf zum Film war zu Beginn nichts anderes als die Beschreibung einer Kindheit - und der sah damals auch anders aus. Nun, von dieser Skizze ist in der endgültigen Fassung nur noch wenig übriggeblieben. Man kann ja nicht einfach seine eigenen fundamentalen Sorgen verachten, seine eigene Geschichte zur Seite schieben und sein politisches Engagement verleugnen. Wie aber die Klippe vermeiden, an der so häufig gestrandet wird, nämlich derjenigen der 'vertraulich intimen Geschichte mit engagiertem Hintergrund'?" Und ihre Antwort: "Aymé Frey, Uhrmacher in La-Chaux-de-Fonds, hat mir unabsichtlich die Lösung gebracht, als er mir den "Chemin perdu" erklärte." Voilà.



Jules: In den Untertiteln wird, "Chemin perdu" mit "Unruhe" übersetzt. Patricia Moraz dagegen sagt: "Es handelt sich um ein Bild, um eine Umschreibung, die die Uhrmacher gebrauchen, um Konkret auszudrücken, dass es zwischen der hin- und herschwingenden Zeit und der sich drehenden Zeit einen kleinen Anker hat, der sehr schwer endgültig zu regeln ist, da er sogar vom Pulsschlag gestört werden kann." Und dann sagt sie auch noch: "Das Räderwerk des Films bzw. der 'Handlung' ist dem Schema des 'Chemin perdu' nachgezeichnet. Cecile ist dieser Anker, geregelt' durch einen kommunistischen Uhrmacher-Grossvater."
Jim: Nun, letzteres sagt Sie - und ich bin mir nicht ganz so sicher, ob es

Patrizia Moraz gefällt, wenn man das allzu wörtlich nimmt.
Von wegen 'Chemin perdu' hätte ich nach dem ersten Sehen des Films beinahe einen Uhrmacher interviewt. In einem Franz-Dix jedenfalls hab ich den Ausdruck nicht gefunden und meine Beschäftigung mit Uhrwerken hat ergeben: Schwinger, Unruh oder Pendel, dessen Periode (Schwingungsdauer) das eigentliche Zeitmass liefert. Wegen der Reibungsverluste muss dem Schwinger, während jeder Schwingung Energie zugeführt werden. Damit dies rechtzeitig geschieht, muss der zeitliche Einsatzpunkt durch das Schwingsystem selbst gesteuert oder ausgelöst werden. Die Perioden werden gezählt durch ein Schrittschaltwerk, das bei jeder Schwingung einen Schritt weiter schaltet und Hemmung genannt wird. Hemmung: zwischen Gehwerk und Gangregler (Pendel, Unruh) eingeschaltete Vorrichtung (Anker). Sie überträgt die Regelwirkung auf das Gehwerk UND den Antrieb auf den Regler.
Dieser Sachverhalt allein lässt eine Reihe von Gedanken zu. Man könnte darüber nachdenken, dass (bei der Uhr) das Gegen- oder eben auch das Ergänzungsstück zur UNRUHE dei HEMMUNG ist.
Und bezogen auf den Film erst! Ich will aber noch beim Titel bleiben: Die Unruhe kommt zur Ruhe, wenn sie nicht immer neu angestossen wird. Sie käme deshalb zu Ruhe, weil sie durch Reibung an Schwung verliert. Die an die Reibung verlorene Energie verkürzt den Weg, den sie mit der verbleibenden Energie noch zurücklegen vermag - eine mögliche Uebersetzung: chemin perdu= durch Reibung verlorener Weg.
Jules: Du drückst dich also um eine Deutung.
Jim: Ja, wenn du so willst. Ich finde ausdeuten kann jeder nach seinem Gutdünken.
Immerhin, im Film ist ja auch davon die Rede. Der Grossvater sagt etwa: "Die Unruhe ist eine Quelle der Hoffnung." Und Cecile "erklärt" Angelo den chemin perdu und stellt fest, dass demnach nicht alle Stunden gleich lang seien. Angelo findet das eine gute Botschaft. Und Cecile meint, dass etwa die Liebe, die Zeit verändert - ganz real, weil ja etwa der Puls Einfluss nimmt auf den chemin perdu und dieser wiederum die Anzeige der Zeit reguliert. Angelo findet die Welt plötzlich nicht mehr so kalt und die Mondnacht besonders schön. (Pessimisten werden an das Zeitzeichen aus Neuenburg denken, nach dem die persönliche Uhr gerichtet werden kann. Und: an diese Stelle gehört wohl auch, ein Auszug aus einer Werbung der Texas Instuments: "Die Quarz Analog Armbanduhr hat keine Mechanismen, die sich mit der Zeit abnutzen und trotzdem 'Bewegung ohne bewegliche Teile'. Alle Zeitfunktionen werden von einer Quarz-Kristall-Zeitbasis und einem elektronischen Schaltkreis abgeleitet." Oder: Fertig Unruhe, fertig Hemmung. Aber: fertig Liebe, fertig Hoffnung, die die Zeit verändert?)
Oder: der Grossvater fragt Angelo, in dem er sowas wie seinen Nachfolger sieht: "Was wird aus der Hoffnung, wenn du zweifelst? Kamm man zweifeln und hoffen und siegen?"
Jules: Je mehr du jetzt von dieser andern Ebene redest, um so mehr hab ich plötzlich das Gefühl, der Film sei konstruiert.
Jim: Du hattest diesen Eindruck beim Sehen nicht - na also. Aber schön, wenn du Konstruktion nichts schlechtes findest. Ich würde eher sagen gestal-

tet - und gewachsen. Allein schon ein Vergleich mit dem Drehbuch zeigt das. Schwerfälliges, "Konstruiertes " fiel noch weg und wurde durch einfacheres, gradlinigeres ersetzt - etwa die Kommentarebene, die Erwähnte, die noch eingeführt wurde.

(Etwas ungewohnt und statisch wirken könnten allenfalls Stil und Aufbau, eine klassische Dramaturgie gibt es da nicht. Der Spannungsbogen ist die Entwicklung Ceciles - aber das ist stark angereichert durch die andern Themen und formal immer wieder durchbrochen. Was im Innern des Mädchens in einem Augenblick der Erkenntnis stattfinden könnte, verteilt sich nun auf ein paar Tage. Äusserlich wird Episode an Episode, Sequenz an Sequenz gereiht, die meist durch Aufnahmen von La-Chaux-de-Fonds verbunden, überbrückt werden. Die Sequenzen ihrerseits bestehen aus wenigen, meist langen Einstellungen - sogar bei so aufwendigen Sequenzen wie 1.Mai-Feier oder Begräbnis übersteigt die Zahl der Einstellungen die fünfzehn nicht. Das macht die Aufgabe für die Darsteller, von denen damit vor allem Präsenz gefordert ist (Charles Vanell brilliert), nicht leichter. Aber eben: Action-Kino ist eine Sache: es gibt auch Themen und Stoffe, die ihm nicht zugänglich sind - Form ist ja immer auch Inhalt, Inhalt Form.)

Und im übrigen ist das genau ein Grund, warum ich nicht alles genau benennen will.

Klar, wenn du dir's überlegst der Gegensatz ist da, der Grossvater ist Uhrmacher, die Eltern von Cecile stopfen tote Tiere aus - du kannst daraus die "lebende Zeit" und die "tote Zeit" machen, ein in-Gang-setzen und ein Festhalten. So daneben ist das nicht. Aber was ist mit dem Ausbuchstabieren weiter gewonnen? Schön, du kannst dir jetzt überlegen, dass es auch etwas mit der Erziehung zu tun haben muss, dass der Sohn des Grossvaters so geworden ist und du kannst nun wieder das Pendel ins Spiel bringen - wie schön, aber so ist es ja nicht entstanden und so wirkt es nicht auf den Betrachter.

Weist du, ich habe Patricia Moraz gefragt, wie sie auf den Beruf für die Eltern gestossen ist. Nun, sie hat gesucht. Und dann war da noch was: THE MAN WHO KNEW TOO MUCH. Da gibt's eine gewaltige Szene, in der späteren Version, wo der Mann auf der Suche nach seinem entführten Kind in so einen Betrieb kommt, mit dem Arm in der Schnauze eines ausgestopften Tigers hängen bleibt - und was Hitchcock halt daraus gemacht hat. Filmisch ist der Beruf sicher attraktiver als Bankangestellter. Natürlich hat Patricia Moraz auch gesehen, dass sie damit einen Gegensatz zum Uhrmacher - den sie ja auch ausdrücken wollte - gefunden hatte, und da hat es halt, weil alles zusammen kam und stimmig war, klick gemacht.

Wenn du das Konstruiert nennst, auch einverstanden. Aber warum das verwerfen, wo es doch wirklich gross ist?

Jules: Ich wollte dich gar nicht so in Fahrt bringen. Das mit Hitchcock - jetzt wo er leider gestorben ist - find ich natürlich und auch so schön und optisch ist das Atelier wirklich reizvoll. Ausserdem gibt dieser Beruf den Eltern die Möglichkeit gemeinsam zu arbeiten, was ja wohl auch für den Film nicht ganz unwesentlich ist.

Aber eben, diese Eltern, die sind schon ein bischen Horror - nicht?

Jim: Nachdem der ~~Nachdem der~~ Name Hitchcock gefallen ist, jetzt mit

Wahrscheinlichkeit zu operieren - dass es solche Eltern ja geben könne und so - wäre wohl daneben. Nein. Der Film wird eben aus der Perspektive von Cecile erzählt und gesehen und ich meine, Patrizia Moraz betont eben zu recht, dass man die eigenen Eltern, besonders noch als Kind, überhaupt nicht kennt. Ueberleg dir das mal.
Der Beruf der Eltern bringt aber noch ein anderes Bild. Da ist der grosse Raubvogel im Atelier, den man zum Fliegen bringen kann, wenn man will - und die Kinder bringen ihn zum Fliegen. Nenn das "die Phantasie", oder "den Glauben, der Berge versetzt", damit du keine Fragestunde hälst. Angelo erzählt Cecile, er habe geträumt, dass alles falsch ist, dass alles aufhört und man über die Welt lachen könne, wie über eine grosse Farce. Nun: die Kinder tun es, am Ende, auf dem Dach.
Jules: Und jetzt gehen wir in's Kino?
Jim: Na klar.

Walt R. Vian

*) Oskar Wilde: "Der Kritiker als Künstler", zitiert aus: Werke in zwei Bänden, Hanser Verlag, Seiten 510 und 511.
* *) Die Zitate stimmen nicht immer Wort wörtlich, aber sinngemäss. Weiter als Grundlage dienten die Diskussion in Solothurn, ein Gespräch mit Patricia Moraz in Zürich und die Presseunterlagen der Cactus Film AG.

DATEN ZUM FILM

Regie: Patricia Moraz, Drehbuch: Patricia Moraz,* Regieassistenz: Gérard Ruey, Script: Marianne Nihon, Kamera: Sacha Vierny, Cadreuse: Anne Trigaux, Kameraassistenz: Yves Vandermeeren, (2. Equipe: Hugues Ryffel, Edwin Horak, Charles Boichat), Beleuchtung: Beni Lehmann, Beleuchtungsassistenz: Eric Gigandet, Maschinisten: Roland Pequinot, André Simmen, Ausstattung: Alain Nicolet, Pierre Gattoni, Kostüme und Requisiten: Catherine Meyer, Maria Gargano, Maske: Eliane Marcuse, Theres Gilbert, Standfotos: Bruno Hubschmid, Tonmeister: Ricardo Castro, Tonassistenz: Jean Marie Buchet, Geräusche: Marie Jeanne Wyckmans, Tonmischung: Gérard Rousseau, Musik: Parick Moraz, Schnitt: Thierry Derocles, Schnittassistenz: Christoph Loizillon, Produktionsleitung: Edi Hubschmid, Aufnahmeleitung: Toni Stricker. * +Serge Schoubine
Darsteller: Clarisse Barrere (Cécile Schwarz), Charles Dudoignon (Pierre Schwarz), Charles Vanel (Léon Schwarz), Magali Noel (Maria Tonelli), Delphine Seyrig (Mathilde Schwarz), Vania Vilers (Félix Schwarz), Juliette Faber (Madame Traber), Michel Lechat (Monsieur John), Andre Frei (Freddy), und mit Christine Pascal, als Liza und Remo Girone, als Angelo. Liliane Becker (Madame Marthe), Toni Cecchinato (Angelo's Freund, Rene Moraz (Parteimitglied), Yvonne Stara (Handarbeitslehrerin), Paul Griffond (Coiffeur), Diane Matthey (Sonia), Nicolas Baby (Sonia's Bruder), Jean-Pierre Brossard (Sonia's Vater), Gilene Porret (Sonia's Mutter), sowie die Blasmusik "La Persévérante" und Statisten aus La Chaux-de-Fonds.
Produzent: Saga Productions Lausanne, Ausführende Produzenten: Abilene Production Paris, Saga Production Lausanne, Coproduzenten: Cactus Film Zürich, F3 Production Bruxelles, MK2 Production Paris, Lichtbestimmung: Bernard Hervochon, Labor: L.T.C. Paris, St.Cloud, Vorspann und Trick: Les Films Michel François, Paris, Musikmischung: Jean Ristori, Musikaufnahme: Studio Aquarius S.A., Genève, Tonstudio: Studio l'Equipe, Bruxelles, Dreharbeiten: Frühjahr 1979, La Chaux-de-Fonds, Neuchâtel, 35mm - 107 Minuten - 3000m - 6 Rollen - 1:1,66 - Eastmancolor. Orginalversion: französisch, Lieferbare Version: französisch, französisch mit deutschen Untertiteln, Verleih: (Schweiz) Cactus Film Distribution.