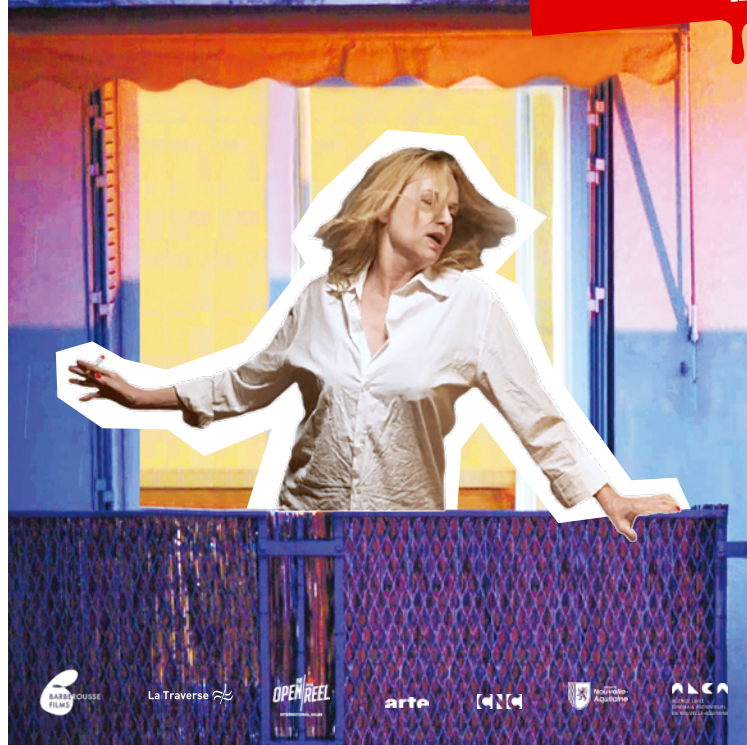




« UNE COMÉDIE SAIGNANTE »
LE MONDE



BARBEROUSSE FILMS La Traversée OPEN REEL arte CNC Région Nouvelle-Aquitaine ALCA

ENTREVUES

78
Locarno Film Festival
CONCORSO CINEASTI DEL PRESENTE
OFFICIAL SELECTION

**FABIENNE
BABE**

AVEC PATRICE GALLET, ÉMILIEN TESSIER,
ANTONIN BATTENDIER, JÉRÔME POULY ET GÉLINE LORENA
RÉALISATION JÉRÔME REYBAUD
IMAGES NICOLAS CONTANT
SON MARIETTE MATHIEU GOUDIER
MONTAGE MARTIAL SALOMON
PRODUCTION BARBEROUSSE FILMS
DISTRIBUTION LA TRAVERSE
VENTE INTERNATIONALE THE OPEN REEL
AVEC LE SOUTIEN DE LA RÉGION NOUVELLE AQUITAINE,
DU CNC ET AVEC LA PARTICIPATION D'ARTE FRANCE

**ANNE-LISE
HEIMBURGER**

FILM DE **JÉRÔME
REYBAUD**

**UN
BALCON
À LIMOGES**



SYNOPSIS

Gladys Choseille, une femme d'une cinquantaine d'années, vit à l'écart de la société, sans logement, sans carte vitale, sans banque. Rien ne compte pour elle, même pas le sexe, l'alcool et la danse qu'elle pratique pourtant avec une frénésie joyeuse. Un matin, elle rencontre par hasard une amie de lycée, Eugénie Flan, qui va tenter de l'aider... contre sa volonté.

À PROPOS

« Le film fonctionne sur un antagonisme digne d'une fable : face à Gladys la jouisseuse, il y a Eugénie, raide comme un piquet, raisonnable en toute occasion, obéissant docilement à des codes de bonne conduite qui exigent qu'elle aide quiconque sur Terre: des Ukrainiens, des Afghans, ou une meuf qu'elle n'a visiblement plus vue depuis des décennies. Ces retrouvailles improbables et colorées semblent sorties d'un épisode d'une sitcom AB. Avec son ton régulièrement WTF et son tempo lunaire, le long métrage évoque le cinéma de Paul Vecchiali. Il en a aussi l'imprévisibilité, à l'image bien sûr de cette bascule brutale qu'on ne révélera pas... » — Nicolas Bardot, *Le Polyester*

AVEC **FABIENNE BABE** (GLADYS CHOISEILLE), **ANNE-LISE HEIMBURGER** (EUGÉNIE FLAN), **PATRICE GALLET** (FABRICE) ET **ÉMILIE TESSIER** (TONY COINTREAU), **ANTONIN BATTENDIER** (ANTOINE), **JÉRÔME POULY** (LE PROFESSEUR), **CÉLINE LORENA** (LA DAME ÉLÉGANTE), **HERVÉ COLAS** (L'AIDE-SOIGNANT)

RÉALISATION **JÉRÔME REYBAUD** — IMAGE **NICOLAS CONTANT** — SON **MARIETTE MATHIEU GOUDIER**
DÉCORS **MARIETTE MATHIEU GOUDIER** — COSTUMES **CAMILA NORI** — MAQUILLAGE **AMANDA SILAEN**
MONTAGE **MARTIAL SALOMON & JÉRÔME REYBAUD** — MUSIQUE ORIGINALE **LÉONARD LASRY**
MONTAGE SON **ROSALIE REVOYRE** — MIXAGE **XAVIER THIEULIN** — ÉTALONNAGE **ISHRANN SILGIDJIAN**
PRODUCTION **BARBEROUSSE FILMS** — PRODUCTEUR **FRANÇOIS MARTIN SAINT LÉON**
PRODUCTEURS ASSOCIÉS **ENGUERRAND DÉTERVILLE & MATHILDE DELAUNAY** — DISTRIBUTION **LA TRAVERSE**
VENTE INTERNATIONALE **THE OPEN REEL** — AVEC LE SOUTIEN DE **LA RÉGION NOUVELLE AQUITAINE**,
DU **CNC** & LA PARTICIPATION **D'ARTE FRANCE**



COMME UN MORCEAU DE BANQUISE SE DÉTACHE ET DÉRIVE EN SILENCE HORS-CHAMP

ENTRETIEN AVEC
JÉRÔME REYBAUD

EN TANT QUE CINÉASTE, QU'EST-CE QUI T'INTÉRESSE DANS
LE FAIT DIVERS EN GÉNÉRAL, DANS CELUI-CI EN PARTICULIER ?

Les affaires criminelles donnent accès d'une manière très directe, et très brutale, à une matière humaine essentielle, « première ». C'est comme si on entrerait abruptement dans les cuisines des gens, leurs salles de bain, leurs nuits, leurs odeurs révoltantes... Et le plus beau, qui explique sans doute pourquoi les écrivains et les cinéastes ont si souvent recours au fait divers, c'est que de ces cuisines, de ce point de dégoût et de jouissance mêlés, on accède, là encore très directement, aux grandes questions morales et philosophiques : le Bien, le Mal, la Loi, l'Humanité etc. À cela s'ajoute que les affaires criminelles sont de grandes pourvoyeuses d'idiosyncrasies, c'est-à-dire de gestes, d'expressions, de réactions qui sont absolument uniques, propres à chaque individu, comme des morceaux de réel ou de vérité que le meilleur scénariste au monde est incapable d'inventer. Quand Simone Weber, sur laquelle j'aimerais beaucoup faire un film, en pleine perquisition de sa petite maison, tandis que les gendarmes cherchent des traces de l'amant qu'elle a découpé en morceaux, fait remarquer à sa sœur, sorte de vieille dame (in)digne comme elle, que « les pruniers sont en fleur assez tôt cette année », la vérité de ce que faute de mieux on peut appeler sa folie, surgit dans toute sa splendeur.

Cela dit, dans le cas d'*Un balcon à Limoges*, ce n'est pas le fait divers qui est premier : le film n'est pas du tout né de la volonté d'adapter une affaire criminelle que d'ailleurs je n'ai jamais nommée par respect des proches de la victime, mais d'une réflexion sur la période de la Covid. J'avais été frappé de voir avec quel plaisir, quelle volupté même, toute une partie de la population

s'était jetée à corps perdu dans la norme du jour. Comment, face à une menace, un danger dit vital, du jour au lendemain, des êtres pourtant doués d'esprit critique, devenaient des fourmis, des rouages consentants, des serveurs sans question, débarrassés de la possibilité même du doute. Qu'on les appelle « normies » ou « conformistes », ils œuvrent pour le Bien commun : gagner une guerre, écraser un ennemi mortel ou protéger une grand-mère d'un virus. En face, par réaction, quelques-uns ont choisi non pas de se rebeller mais de « descendre du train » : une voiture, une cabane au fond d'un bois, un peu d'argent liquide, et adieu à la Grande Machine, à l'ordre sanitaire, à la société. Voilà le sujet de départ : deux figures opposées, deux femmes, l'une qui joue le jeu, l'autre pas. Mais tout cela était assez abstrait, le scénario n'avancait pas... C'est le souvenir du fait divers qui est venu débloquent la situation en m'offrant deux personnages de chair et de sang.

Me frappe depuis quelques années une sorte de double radicalisation inverse dans la société : d'une part certains sont passés du simple « rejet du système » à une volonté de vivre hors société, de se détacher d'elle, comme un morceau de banquise se détache et dérive en silence hors-champ. L'un des indices d'un tel raidissement est l'impossibilité « physique » de seulement écouter toute figure institutionnelle, à commencer par Emmanuel Macron. La carte d'électeur est perdue en premier, puis, le cas échéant, les autres suivent, carte bancaire, carte d'identité, carte Vitale, jusqu'à la sécession complète. D'autre part et inversement, certains se sont mis à suivre le flux avec un conformisme de plus en plus mécanique. Chaque nouveau totem de l'époque est révé, donnant lieu à un prosélytisme de tous les instants qui jongle entre les causes et passe de l'une à l'autre sans transition, petit soldat du changement climatique le lundi, défenseur de la cause animale le mardi, champion de l'Ukraine le mercredi etc. Gladys et Eugénie étaient nées, et le balcon allait sceller leur destin : d'un côté la femme qui « décroche ». De l'autre celle qui « s'accroche » en suivant toutes les injonctions de l'époque, instinctivement, sincèrement, naïvement et sérieusement. D'un côté une sorte de punk tellement punk qu'il n'y a même plus chez elle de rébellion proprement dite — seulement le nihilisme dans la frénésie animale du sexe, de l'alcool et de la danse.

De l'autre une femme qui espère encore de la société et de la vie, et qui sait qu'il est plus facile d'obtenir un peu de bonheur quand on avance avec la masse. En un mot: d'un côté celle qui tire la leçon du tragique de l'existence, de l'autre celle qui vit dans l'espérance. *Un balcon à Limoges* met en scène la rencontre de ces deux femmes – sans produire aucun discours, aucune morale. Il n'y a pas la gentille rebelle d'un côté et la méchante conformiste de l'autre, ni l'inverse. Je cherche à ce que chacune soit touchante dans sa radicalité. Je ne fais que montrer deux femmes qui vont au bout de leur logique, chacune produisant tour à tour le pire et le meilleur: Gladys, entre liberté absolue et zombification, Eugénie, entre bienveillance sincère et annihilation de l'autre. La première est rattrapée et broyée par la seconde, petit soldat détraqué de la grande machine sociale qui ne supporte pas le décrochage de l'un de ses membres et qui, échouant à le sauver par la charité et le RSA, préfère le réduire à néant. Cette logique, cet ordre des choses, le petit soldat les respecte mais ne les connaît pas: Eugénie est incapable de justifier son geste. Elle « ne pouvait plus voir Gladys ». On peut ajouter des raisons circonstancielles: une sorte de dépit amoureux refoulé, un sentiment de trahison (la robe revendue), la douleur d'être l'objet de moqueries... Mais la soudaineté et l'atrocité du meurtre suspendent le sens. Le visage de Gladys, image d'une liberté folle et subversive, devient à Eugénie aussi insupportable que celui du président l'était devenu à Gladys. Pour faire disparaître le visage intolérable, l'une coupe la télé, l'autre coupe la tête.

ON POURRAIT AISÉMENT NAIMER NI GLADYS, NI EUGÉNIE, OU SELON QUI ON EST, DÉTESTER L'UNE OU L'AUTRE, MAIS ON LES AIME. PAR QUOI PASSE CE SENTIMENT EN TERMES DE JEU, DE MISE EN SCÈNE, COMMENT AS-TU TRAVAILLÉ CET ÉQUILIBRE UNE FOIS ACQUIS QUE TES DEUX PERSONNAGES ÉTAIENT D'UNE CERTAINE FAÇON EXTRÊMES, L'UNE NIHILISTE, L'AUTRE CONFORMISTE ?

Un spectateur m'a dit qu'il avait eu la sensation pendant tout le film de ne pas pouvoir *fixer* son rapport à ces deux femmes: l'une le fait rire, le séduit... puis quelques minutes plus tard lui fait horreur. Pareil pour l'autre, qui l'a obligé à passer par toutes les couleurs de l'arc en ciel émotionnel pendant la projection, de l'amour à la détestation et inversement. Moi-même, Eugénie la conformiste m'inquiète terriblement, et pourtant, en même temps, je suis profondément ému par sa volonté de « bien faire », sa naïveté, son respect d'un ordre établi où il y a de « grands auteurs », comme Balzac, des choses qui se font et d'autres pas... Et si je suis prêt à suivre Gladys dans une nuit de danse et de « cul », son nihilisme m'écoeure parfois, et derrière cette espèce de dérive absolument libre, il y a une dureté effrayante. En un mot et une image, ces deux femmes sont des personnages « en courant alternatif », ce qui n'est pas très éloigné du « tout le monde a ses raisons » de Renoir, ni de l'impératif dialectique de Vecchiali, qui ne supportait pas la caricature ni l'univocité.

Comment parvenir à ce « bougé » perpétuel des personnages ? Il y a l'écriture bien sûr, où il faut faire attention à ce que le personnage ne s'installe jamais, ne se fige pas dans une position de force. Mais il y a également



le choix des acteurs, leur visage, leur jeu, mobiles, instables, imprévisibles. Le visage d'Anne-Lise Heimbürger par exemple. Ou plutôt ses mille et un visages, car d'une séquence à l'autre, ce n'est jamais le même. Celui qu'elle a soudain dans la dernière séquence, est déchirant aussi parce qu'il est absolument neuf. Au bout d'une heure dix de film, on découvre encore quelque chose d'Eugénie grâce au visage « infixable » d'Anne-Lise Heimbürger... Quant à Fabienne Babe, je travaille avec elle depuis vingt ans, et je ne sais toujours pas comment elle va dire une réplique, à quel moment elle va sourire, sur quel mot, quel geste... Elles me « cueillent » toutes les deux, à leurs manières très différentes, et il me semble que l'une des fonctions et des grandeurs du cinéma, c'est de donner la possibilité à des visages, des voix et des corps, de déployer leurs variations, leur instabilité, leur « jeu ».

LE DEUXIÈME DUO DU FILM EST CELUI COMPOSÉ PAR LE PROFESSEUR ET L'ENFANT, DEUX « REGARDEURS », L'UN DEPUIS SA FENÊTRE, L'AUTRE AVEC SA LONGUE-VUE. SONT-ILS DES FIGURES DU CINÉASTE DANS LE FILM ?

À tort ou à raison, je n'ai pas l'impression que les réalisateurs aujourd'hui, dans leur grande majorité, soient des « regardeurs », mais plutôt des faiseurs de discours ou de spectacles... Donc non, l'enfant avec sa longue-vue et le professeur de philosophie qui habite en face, ne sont pas pour moi des figures de cinéaste mais simplement des êtres de silence qui regardent le monde et tentent de le comprendre, humbles face au mystère insondable des humains et des galaxies: une constellation, une voisine qui applaudit les soignants sur son balcon pendant le confinement et qui commet ensuite un crime atroce... Ces deux personnages se sont invités dans l'histoire comme un contrepoint indispensable au nihilisme et à la folie des deux héroïnes. Ils introduisent une distance, ils donnent de l'air au spectateur. Afin de ne pas laisser le spectateur seul face à ces deux femmes, et de donner de la perspective et de la profondeur de champ à leur rencontre, j'ai introduit ces deux témoins, un professeur de philosophie et un enfant: deux regards, l'un chargé de savoirs l'autre innocent, mais tous deux pourvus de la conscience métaphysique du cosmos, qu'elle se

manifeste par le silence de l'enfant face à la poussière de Gladys jetée dans la Vienne, ou par la parole du professeur face au petit nuage de fumée s'échappant de la cuisine par le balcon. Balcon autour duquel l'ensemble du dispositif spatial, temporel et narratif du film est construit. Car s'il est un lieu de confiance (entre les deux femmes, entre Fabrice et Eugénie), ainsi que le lieu crucial du stockage et du découpage du corps, le balcon est aussi passerelle, invitation à l'observation (le contrechamp du professeur) et outil narratif. D'abord il crée une régularité qui rythme le récit. Ensuite, il introduit un *flash-forward* par le truchement de la voix off, c'est-à-dire qu'il superpose au temps du récit actuel (ce que le professeur observe), le temps à venir de la déposition du professeur dans les bureaux de la gendarmerie x semaines plus tard. Ce jeu sur la temporalité permet de produire du suspense, mais aussi d'ancrer le récit dans le réel: il y aura bien une enquête, sans doute une arrestation puis un jugement... La société reprendra ses droits et récupèrera ses enfants égarés, victime comme coupable.

LE FILM EST ÉMAILLÉ DE RÉFÉRENCES DISCRÈTES, CINÉMATOGRAPHIQUES ET AUTRES – ON EST OBLIGÉ DE PENSER À FENÊTRE SUR COUR, MAIS AUSSI À FEMMES FEMMES, À RENOIR, À CHABROL, À MANET, À DEGAS (LE PLAN TRÈS FORT DE FABIENNE BABE AU TUB)... SI TU TE NOURRIS D'INFLUENCES, COMMENT LES INTÈGRES-TU ?

Je ne dirais pas « références », je n'aime ni le mot ni la chose, car la référence ne dit rien d'autre qu'elle-même, ou elle sert à former le club de ceux qui l'ont (la référence). En revanche, oui, c'est vrai, *Un balcon à Limoges* est tissé de plans, de films, de poèmes, de phrases, de tableaux, que le spectateur est libre de voir ou de ne pas voir, ça, c'est son affaire. De mon côté, ces œuvres me sont essentielles, à un double niveau: d'abord elles sont un matériau pour écrire et pour filmer, c'est-à-dire qu'elles m'aident à trouver des solutions concrètes pour construire un dialogue, une séquence, une image, la facette d'un personnage, comme une poutre ou une colonne anciennes aident à élever un nouveau mur ou un nouveau fronton. Par exemple le plan sur le personnage



de Fabienne Babe qui se douche dans l'évier. Il ne vient pas de Degas, mais d'un film documentaire' qu'Haydée Caillot a consacré en 1987 à l'actrice Dorothée Blanck, laquelle se douchait effectivement dans son évier de cuisine... Cette image m'a marqué, et quand Gladys Choseille prenait forme, l'image m'est revenue à l'esprit: elle permettait de dire sans commisération la précarité du personnage, ainsi que sa beauté et sa sensualité, sous les yeux stupéfaits et troublés d'Eugénie et du spectateur – comme un concentré, un raccourci, une solution éclatante, offerts à la fois par le réel et par le regard d'une cinéaste. Pour le mépris que Gladys porte à la productrice qui l'emploie pour quelques heures de ménage, j'ai immédiatement pensé au crachat, plus exactement au personnage de Dawn Davenport interprété par Divine dans *Female Trouble* de John Waters, qui lèche le mobilier d'une pièce pour que ceux qu'elle déteste s'y souillent les mains... Bien plus tard, en revoyant *Boudu sauvé des eaux* de Renoir, qui raconte en définitive un peu la même histoire qu'*Un balcon à Limoges*, j'ai constaté que Boudu crache dans un livre de collection de son sauveur... un livre de Balzac... Tous ces réemplois, ces emprunts, qui me sont d'abord utiles, finissent par créer des rapports, des échos, des constellations. Ça circule. Ça circule même tout seul, d'une certaine manière. Fabienne Babe est allée elle-même chercher Hélène Surgère qui époussette dans *Femmes femmes*, et quand j'ai montré leurs places à Patrice Gallet et Anne-Lise Heimbürger au bord de la Vienne dans la séquence du pique-nique, ils ont tous les deux sans se concerter, et peut-être sans y penser, pris des positions tout droit sorties du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet.

Mais les œuvres des autres ne sont pas qu'un matériau pour écrire: elles sont aussi, et d'abord, matière à penser, à vivre, à voir. En regardant *Un balcon à Limoges*, on ne peut s'empêcher de penser à *Fenêtre sur cour*, dis-tu, et j'ai toujours un peu honte qu'on convoque un tel chef-d'œuvre en regard de mon film, mais en réalité, celui qui m'a appris à regarder une fenêtre éclairée dans la nuit, ce n'est pas Hitchcock, mais Baudelaire: c'est son poème en prose qui m'a fait comprendre qu'il « n'est pas



d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée». Tout le dispositif du balcon vient de là : essayer, comme Baudelaire, de « refaire l'histoire, ou plutôt la légende » d'une femme aperçue derrière une fenêtre.

TOUJOURS RENOIR, D'AILLEURS : LE FILM EST EN CONSTANT ÉQUILIBRE ENTRE LE RIRE ET LA NOIRCEUR, ET AUSSI TRÈS MATÉRIALISTE ET D'UNE CERTAINE FAÇON VULGAIRE, AU BON SENS DU TERME – ENTRE AUTRES, ON Y FAIT PIPI, LES JUPES TROP SERRÉES Y CRAQUENT ETC. UN MOT ?

La salive, le crachat, la pisse, le sang... le sperme dans d'autres films... Mon normie intérieur trouve vulgaire, effectivement, d'en parler ou de les montrer. Une autre partie de moi se demande pourquoi le cinéma, qui pousse à l'occasion très loin les curseurs de la violence, de la représentation du sexe ou de l'expression des sentiments, reste si pudibond dans le domaine des odeurs et des fluides corporels, qui pourtant expriment très directement, très concrètement et parfois très visuellement, les passions humaines, le désir, la mort, la déchéance, la peur... Dans un film où la Covid et un acte

criminel assez particulier ont une place importante, je me voyais mal faire l'impasse sur tous ces *liquides*... Plus généralement, je ne sais pas si c'est être renoirien, shakespearien ou vecchialien, mais il est vrai que je me trouve incapable de tenir une note, un registre, une ligne, qu'elle soit dramatique, comique, tragique : j'ai toujours besoin d'une contre-note, d'une fausse note, d'un grincement, d'un mélange, d'une vulgarité, comme une jupe *boudinée* dans une soirée de dames élégantes, ou un *fan* de John Waters dans un symposium sur Bergman.

IL EXISTE UNE VERSION COURTE DU FILM...

Le scénario d'*Un balcon à Limoges* comptait trente pages. On s'attendait donc à un film d'une quarantaine de minutes. Pourtant au montage, le film s'est imposé comme un long métrage. Un film d'une heure dix. Comme de juste, il a fallu fournir à Arte, grâce à qui le film existe, une version télé raccourcie. Mais personne, ni moi, ni le monteur, ni le producteur, n'a pu aller contre la durée « naturelle » d'un film qui a besoin de ces soixante-dix minutes pour dire et montrer ce qu'il a à dire et montrer.



ANNE-LISE HEIMBURGER

2025	UN BALCON À LIMOGES (JÉRÔME REYBAUD)
2024	CHIEN 51 (CÉDRIC JIMENEZ)
2024	LES FURIES (CAMILLE PONSIN)
2024	UN OURS DANS LE JURA (FRANCK DUBOSC)
2024	BELLE (BENOÎT JACQUOT)
2024	POURQUOI TU SOURIS ? (CHAD CHENOUGA ET CHRISTINE PAILLARD)
2023	LES PISTOLETS EN PLASTIQUE (JEAN-CHRISTOPHE MEURISSE)
2022	ANATOMIE D'UNE CHUTE (JUSTINE TRIET)
2021	L'ENVOL (PIETRO MARCELLO)
2021	REVOIR PARIS (ALICE WINOCOUR)
2021	CŒURS VAILLANTS (MONA ACHACHE)
2017	PAUL SANCHEZ EST REVENU (PATRICIA MAZUY)
2017	LA DOULEUR (EMMANUEL FINKIEL)
2011	RENOIR (GILLES BOURDOS)
2004	BACKSTAGE (EMMANUELLE BERCOT)

JÉRÔME REYBAUD

BIOGRAPHIE
Jérôme Reybaud, né en 1970 à Cannes, est un réalisateur français.
Après un court métrage expérimental avec Fabienne Babe (*Aires 06*, Côté Court de Pantin, 2006), il réalise en 2012 le documentaire *Qui êtes-vous Paul Vecchiali ?* sélectionné au FIDMarseille.
Son premier long métrage de fiction, *Jours de France*, est présenté en première mondiale à la Semaine internationale de la critique lors de la Mostra de Venise de 2016 avant sa sortie en France en 2017.
En 2022, son moyen métrage *Poitiers* est sélectionné au Festival international du film de Locarno. Il reçoit un prix et une mention spéciale au Festival du cinéma de Brive.
Un balcon à Limoges est son deuxième long métrage.

2025	UN BALCON À LIMOGES (LONG MÉTRAGE)
2022	POITIERS (COURT MÉTRAGE)
2017	JOURS DE FRANCE (LONG MÉTRAGE)
2012	QUI ÊTES-VOUS PAUL VECCHIALI ? (DOCUMENTAIRE)
2008	TROIS DAMES POUR JEAN-CLAUDE GUIGUET (COURT MÉTRAGE)
2006	AIRES 06 (COURT MÉTRAGE)

FABIENNE BABE

2025	UN BALCON À LIMOGES (JÉRÔME REYBAUD)
2020	UN SOUPÇON D'AMOUR (PAUL VECCHIALI)
2020	WALDEN (BOJENA HORACKOVA)
2018	QUE LE DIABLE NOUS EMPORTE (JEAN-CLAUDE BRISSEAU)
2017	DE SAS EN SAS (RACHIDA BRAKNI)
2016	JOURS DE FRANCE (JÉRÔME REYBAUD)
2013	LES RENCONTRES D'APRÈS MINUIT (YANN GONZALEZ)
2005	J'AI VU TUER BEN BARKA (SERGE LE PÉRON)
2003	FAIS-MOI RÊVER (JACKY KATU)
2003	À VOT'BON CŒUR (PAUL VECCHIALI)
1999	LA MÉCANIQUE DES FEMMES (JÉRÔME DE MISSOLZ)
1998	LES PASSAGERS (JEAN-CLAUDE GUIGUET)
1997	LES DÉMONS DE JÉSUS (BERNIE BONVOISIN)
1995	LES VOLEURS (ANDRÉ TÉCHINÉ)
1994	LE GARÇU (MAURICE PIALAT)
1993	DE SUEUR ET DE SANG (PAUL VECCHIALI)
1992	LE MIRAGE (JEAN-CLAUDE GUIGUET)
1992	JE PENSE À VOUS (JEAN-PIERRE ET LUC DARDENNE)
1992	LE DERNIER PLONGEON (JOÃO CÉSAR MONTEIRO)
1991	BAR DES RAILS (CÉDRIC KAHN)
1991	GOLEM, L'ESPRIT DE L'EXIL (AMOS GITAÏ)
1991	FERDYDURKE (JERZY SKOLIMOWSKI)
1991	LES DENTS DE MA MÈRE (JEAN-CHRISTOPHE BOUVET)
1989	ZANZIBAR (CHRISTINE PASCAL)
1988	DE BRUIT ET DE FUREUR (JEAN-CLAUDE BRISSEAU)
1985	HURLEVENT (JACQUES RIVETTE)
1985	FATHERLAND (KEN LOACH)
1984	SOUVENIRS, SOUVENIRS (ARIEL ZEITOUN)



DISTRIBUTION

LA TRAVERSE

7 RUE DE LA CONVENTION 93100 MONTREUIL
01 49 88 03 57 — NOSTRAVERSES@GMAIL.COM

PROGRAMMATION

NATHALIE LALAU — GAËL TEICHER

06 10 58 36 26 — PROGTRAVERSE@GMAIL.COM

PRESSE

JEAN-BERNARD EMERY

06 03 45 41 84 — JB.EMERY@CINEPRESSCONTACT.COM