

Gaijin présente



NANA

un film de Valérie MASSADIAN



KELYNA LECOMTE

ALAIN SABRAS / MARIE DELMAS / YVES MONGUILLON / ETIENNE et MAX PENOT

Image LÉO HINSTIN, VALÉRIE MASSADIAN / Son OLIVIER DANDRÉ, JONATHAN LAURENT

Montage DOMINIQUE AUVRAY, VALÉRIE MASSADIAN / Montage son MANU VIDAL / Mixage son BRUNO EHLINGER

Collaboratrices CHRISTIANE FAMER, AXELLE LE DAUPHIN, SOLÈNE COMBEMALE / Production SOPHIE ERBS pour GAIJIN

Avec le soutien de la Région Ile-de-France / Une distribution EPICENTRE FILMS

Gaijin

* île de France

EPICENTRE
films

www.epicentrefilms.com



Epicentre présente

NANA

un film de Valérie MASSADIAN

Avec KELYNA LECOMTE
ALAIN SABRAS / MARIE DELMAS / YVES MONGUILLON / ETIENNE et MAX PENOT

Sortie nationale le 11 Avril 2012

France – 2011 – 68min – Couleur – 35mm et numérique – 1.85 – DOLBY SRD – Visa n° 131 784

DISTRIBUTION
EPICENTRE FILMS

Daniel Chabannes
55, rue de la Mare 75020 Paris
Tél. 01 43 49 03 03
info@epicentrefilms.com

PRESSE
MAKNA PRESSE

Chloé Lorenzi, Audrey Grimaud
177, rue du Temple 75003 Paris
Tél. 01 42 77 00 16
info@makna-presse.com

Dossier de presse et photos téléchargeables sur :

www.epicentrefilms.com

Nana a 4 ans et vit dans une maison de pierres par-delà la forêt.
De retour de l'école, une fin d'après-midi, elle ne trouve plus dans
la maison que le silence.
Un voyage dans la nuit de son enfance.



LETTRE À KELYNA

St-Jean-de-la-Forêt, Juillet 2011

Kelyna,

Tu ne sais pas encore lire, mais tu apprends. Et comme tout ce que tu fais, tu le fais avec rage.

Il s'est passé un peu plus de deux ans depuis que l'on se connaît.

Dans quelques jours tu vas voir *NANA*, le film que nous avons fait ensemble. Moi je suis vieille à côté de toi si petite encore, et je n'oublierai jamais rien de ce moment de vie mêlé de cinéma.

Toi, j'aimerais que tu te souviennes de tout, mais sens déjà bien que tu sais l'essentiel.

Ce film, il existe parce que tu vis là où je me sens forte, dans un petit pays où l'on a vite de la terre sous les ongles et où les hommes prennent encore le temps de voir.

Nous avons échangé nos secrets, nous sommes lentement apprivoisées, j'apprenais ton regard, ton corps, le temps qui s'étire entre tes gestes, ta folie, et tu faisais pareil avec moi.

Tourner le film avec toi, c'était comme danser avec toi.

J'avais confiance, toi aussi, tu avais peur parfois, moi aussi.

Tu t'es habituée à la caméra entre mes mains, nous avons passé jour après jour ensemble, à faire le « flim » comme tu dis. À parler des gens qui ne sont plus dans nos vies, à ramasser du bois, se promener entre les trognes, tu sais, ces arbres qui n'ont plus d'âge, aux racines toutes tordues, qui étaient là bien avant nous et seront là longtemps après et que jamais nous ne regardions de haut.

Ta tête la première fois que tu es montée dans cet arbre en forme de main et qui te tenait en l'air...

Mon vieil âne de toutes les couleurs, la petite chaise orange, sont devenus tes jouets à toi. Parfois je filmais, et alors que j'étais tout près de toi, tu m'oubliais.

Parfois je sais que tu faisais exprès pour moi, parfois contre, pour m'emmerder.

Je suis retournée dans la maison des fées comme tu l'appelles, ta maison dans le film.

Sans toi, ce n'est pas la même maison.

Je voulais faire un film avec une enfant, et quand je t'ai rencontrée j'ai su qu'avec toi je pourrais, parce que tu me résisterais, qu'en face de toi je ne saurais pas tricher.

Je ne voulais pas que tu dises mes mots, ni que tu fasses mes gestes, mais j'espérais que toi avec le cinéma tu deviennes un personnage, une héroïne de film.

Aujourd'hui il est là le film, même s'il t'arrive encore de me demander quand est-ce qu'on le fait.

On était bien tranquilles toutes les deux, à faire doucement. Mais il fallait une plus grosse caméra en plus de ma petite, et puis il était important d'entendre correctement tous les machins que tu baragouiniais, les bourdons qui t'énervaient, les oiseaux qui n'en finissaient plus de chanter.

Alors sont arrivés Léo avec la grosse caméra, Olivier avec tous ses micros et le truc qu'il te collait au ventre et que tu n'aimais pas. Axelle, Solène, Sophie mes amies qui aidaient, et Christiane, ma mère qui nous faisait à manger. Au début ça t'a mise très en colère, tu m'as engueulée, tu voulais qu'ils s'en aillent, qu'on le fasse comme avant le film, toutes les deux.

Au fil des jours, tu as eu moins peur, et moi aussi d'ailleurs. Le film c'était ton territoire, un endroit où nous avons tout fait pour te laisser le plus de liberté possible. Travailler ça voulait dire s'inventer des jeux, se poser des questions et toujours essayer d'y répondre. Travailler, c'était te regarder t'acharmer à faire les choses comme les grands, parce que tu es têtue comme une mule; caresser le lapin, le trouver tour à tour mignon, et puis tout doux et comprendre qu'il est mort.

Souvent tu sais, le soir, je ne savais pas très bien si tout ça fabriquerait un film. Ce que je savais c'est que l'on arrivait à filmer sans forcer ni le temps, ni les choses, et puis surtout pas toi. C'était très important tout ça. Et quand nous arrêtions de respirer, parce que là devant nous s'offraient des petits accidents aux airs de grâce, chaque fois je me disais que oui, peut-être que c'était ça le cinéma.

Parce que je rêvais d'en faire de cette manière-là, en vivant.

Ensemble on a vécu et fait ce film, on l'a cherché petit à petit, avec toi, Alain qui est devenu Pappy et Marie ta maman. Le tout bercé par la plus simple des musiques, celle qui nous entourait, madame la nature.

Avec le travail, *NANA* s'est transformé en film, a trouvé son chemin, son histoire, au rythme d'une petite fille et d'un monde qu'on oublie, celui de nos 4 ans.

Notre film, Kelyna, il ressemble aux vieux films, aux anciens contes pour enfants, simples et un peu cruels. Je crois aux films comme aux gestes d'amour, de moi à toi, de toi à moi, de nous aux autres. Maintenant, il faut l'offrir aux autres et puis rester debout.

L'HISTOIRE

Elle a été déterminée par le montage, à la toute fin du film. Bien sûr, au début il y avait une trame écrite. Je savais ce que je voulais chercher : une petite fille, seule, confrontée à ce qui peut apparaître comme une démission des adultes. Filmer sa faculté à rester debout, malgré tout. À se construire quand même, grâce à ses proches, et en dépit d'eux.

La nature est le premier monde que je connais, mon terrain. Pour l'instant, je ne peux pas imaginer filmer dans un environnement urbain. Cela me semble très violent, et trop étriqué. Je préfère recueillir le bruit des abeilles que ceux d'un couple dans un appartement. Mais ça peut changer.

LE CHOIX D'UNE ACTRICE : KELYNA LECOMTE

Je serais incapable de filmer quelqu'un que je n'aime pas. Ou quelqu'un que j'aime juste bien. C'est grâce à Kelyna, quatre ans et demi, et à la relation qu'on a construite ensemble, que NANA existe. Depuis vingt ans, le Perche est ma cachette, et c'est naturellement dans cette région que j'ai rencontré Kelyna. Une évidence.

On a vraiment fait le film à deux. À partir du moment où j'ai rencontré Kelyna, je n'ai plus ouvert le scénario, ces vingt-cinq pages que j'avais écrites pour obtenir le financement et qui m'ont permises d'avoir l'avance sur recette. À aucun moment, je n'ai donné d'ordre à Kelyna, lui ai demandé de dire une phrase ou imposé un geste. Il était impératif que le film naisse chaque jour, à chaque moment, de notre dialogue. Après, bien sûr, il y a des instants qui lui échappent, des propos où elle part dans ses propres jeux et rêveries, ou des colères, même, qu'elle m'adresse. Elle peut faire mine d'oublier un temps le film, pour ensuite revenir à la situation ou au personnage.

Kelyna comprenait très bien qu'elle était dans une histoire, et qu'elle interprétait un rôle, celui d'une petite fille, Nana, qui au fil de deux jours, est laissée à elle-même. Et qui reproduit les gestes qu'elle a appris en observant sa mère et son grand-père. Est-ce un abandon ? Je n'ai jamais raconté ni à Kelyna, ni à personne l'histoire précisément, car il y en a une infinité : ce sont toutes celles que le spectateur se raconte.

Pendant que la caméra tournait, on se parlait tout le temps, si bien que j'ai largement de quoi faire un autre film où l'on entend en off notre dialogue. Mais le film est constitué de moments tournés que j'aurais été incapable d'exiger même si je les voulais, et parfois même de prévoir, et qui sont comme des cadeaux pour moi, qui ressemble à la grâce.



Ce moment, par exemple, où Kelyna pose sa tête sur l'épaule de son grand-père, après un silence, et lui montre combien elle l'aime. Ce genre de geste ne se commande pas. Cela demande du temps, de la complicité, et surtout de ne pas être intrusif. Parler de la mort à un enfant n'a pas de sens, si ce n'est pas lui qui pose les questions. Or il se trouve que tous les enfants de quatre ans s'interrogent sur où l'on est après la mort, où l'on est avant la naissance. Avant que débute le film, Kelyna m'avait demandé si je connaissais mon père. Je lui avais répondu qu'il était mort. « *Il est où s'il est mort ?* » « *Dans certaines sociétés, on enterre les morts, dans d'autres, on les conduit sur une rivière. Dans d'autres encore, on les brûle.* » Elle répétait : « *Alors il est où, ton père ?* » J'ai fini par lui répondre : « *Dans mon cœur, dans ma tête. Je pense à lui. Lui n'est plus là.* »

Elle m'a répété ces paroles bien plus tard, lorsqu'on a tourné la découverte du lapin pris dans le piège. Je ne peux pas raconter plus mon film qui tient de Hansel sans Gretel, et du petit Chaperon rouge. Je ne le peux pas, car de même que je n'ai imposé aucuns gestes, aucunes paroles à mon actrice, de même cela me dérangerait d'imposer un récit unique au spectateur. À chaque projection, les gens se construisent une histoire, et je suis à chaque fois ravie. Même si je tiens mon fil et mon récit secret, et Kelyna aussi, les 2 ou 3 lectures qui reviennent chez les gens sont toujours justes et au bon endroit.



LE TOURNAGE

C'est le genre de film qui n'aurait pas pu exister avant l'invention du numérique, car il nécessite de ne pas se donner de limite, quand la caméra tourne. Je n'ai jamais fait plus de deux prises mais toujours très longues, parfois quarante minutes. Lorsque Kelyna décide de faire un feu, d'aller ramasser du bois et qu'elle est très soigneuse, précise dans ses gestes, c'était ce détail là qui m'émerveillait et que je cherchais. L'espace de cinéma qu'on fabrique alors est ultra calme, ultra doux. Il n'écrase ni le temps, ni la vie.

Lorsqu'elle s'habille toute seule, qu'elle réussit à mettre son collant rouge, c'est la première fois qu'elle le fait de sa vie, on entend sa respiration incroyablement forte, c'est une conquête. Car c'est le sujet du film : l'ensemble de ces détails qui construisent son personnage d'enfant seul et autonome, et qui encore une fois dépendait de notre dialogue. Je lui disais : « *Comment tu faisais, toi, pour déménager une chambre ?* » Et on faisait comme elle disait. Parfois, elle se révoltait, mais sa révolte est dans le film, dans ses mots, lorsqu'elle parle par exemple, du « *cinéma de cirque* » de ce « *que de machin d'bordel* ». Elle était furieuse, car pour des scènes en panoramique, il y avait deux caméras, et qu'on était cinq personnes sur le plateau, tout d'un coup, au lieu de deux. Elle craignait que notre intimité soit détruite. C'est elle qui avait raison, bien sûr. Mais je ne pouvais pas le lui dire. On a tourné la scène de la mort du cochon au début car c'est une initiation à la vie, à la mort. Et aussi pour des raisons pratiques de régie : on a pu manger du boudin pendant tout le tournage. Le grand-père, Alain Sabras, est un voisin, je ne le connaissais pas avant le tournage, et c'est en tournant la première scène qu'il est devenu ce personnage de grand-père, car des deux adultes présents, c'est lui qui avait l'attitude la plus protectrice à l'égard de Kelyna. Même le casting s'est donc fait pendant le tournage, logiquement à mon sens.

LE THÈME

On n'est pas obligé de voir la mort ou la démission des adultes comme sujet premier du film, car la transmission est tout aussi première, même si elle n'est jamais nommée. Le père est absent, mais Nana a un grand-père qui lui apprend très clairement l'essentiel. La mère, jouée par Marie Delmas, s'éclipse du champ, mais pas avant de lui lire un conte et de la laver vigoureusement, de jouer avec elle, de rire. Mais bien sûr, le personnage principal, c'est quand même une enfant seule de quatre ans, comme parfois on a pu en voir dans les films iraniens, plus rarement en France ; ou dans la plupart des films, ils ont au moins l'âge de raison et celui, parfois, du cabotinage. La caméra est toujours à hauteur d'enfant, et Nana est elle-même souvent accroupie, comme tous les enfants. Ils ont un ancrage au sol qui est différent de celui des adultes. Un ancrage à la terre qui les rassure, je crois, et qui me rassure moi aussi beaucoup !

LE MONTAGE

Ensuite, j'avais soixante heures de rushes. Il fallait trouver, sculpter le film dans cette matière, oublier le tournage, et regarder. J'ai d'abord travaillé avec une monteuse, Dominique Auvray, qui a fini par me dire que c'était à moi de trouver le film. Une fois passé la crise abandonnique, elle avait raison. Petit à petit je me suis séparée de séquences entières, pour atteindre l'os. J'avais le dernier plan, c'est tout, et pour le reste, j'avais très peu d'idées préconçues, plutôt les petits cailloux du Petit Poucet, quelques indices. J'ai été obligée par exemple de me débarrasser du cochon, dont on voyait toute la transformation, et qui m'intéressait beaucoup. C'est une épreuve que tous les cinéastes connaissent : parvenir à se débarrasser de plans qu'on a tournés avec grand plaisir et qu'on aime, qu'on juge réussi et fort. On finit par accepter de se débarrasser de l'affect. Par regarder vraiment où doit aller son film. Par oser des raccords de gestes, non narratifs, pas forcément visibles pour le spectateur, mais qui l'imprègne. Là aussi, il faut se donner du temps. Si on n'a que trois semaines parce que le temps de la location de la table coûte, ou que l'on monte en même temps que l'on tourne, ce n'est pas possible. Car le geste inaugural, au montage, c'est évidemment de détruire le scénario et d'oublier le tournage. Il ne faut plus jamais consulter le texte. La manière dont les films sont fabriqués en général, m'est incompréhensible.



LES PROJECTIONS

Quand Kelyna a vu le film, elle était sur mes genoux, et elle commentait chaque plan. C'était formidable. Pour l'instant, c'est elle qui a vu le plus de détails. Elle n'a pas été gênée du tout par l'absence d'explication. Ni aucun spectateur d'ailleurs. J'ai d'abord montré le film dans le Perche, mais depuis il a fait beaucoup de festivals et ce qui me touche le plus, c'est la diversité de gens qui acceptent une image qui ne soit pas pré-mâchée ou pré-pensée, qui ne sont pas dérangés par l'absence d'univocité de *NANA*. Il y a ceux qui rentrent et se laissent porter par le film, et les autres qui restent à la porte. Pour ceux qui y entre, il y a la même émotion, le même trouble, il s'agit bien du même film. Cet accueil ou regard, quel que soit le pays, la culture, l'âge des spectateurs, me rassure, il adoucit la vie.

LE BUDGET

Il y a eu deux films, le long *NANA*, puis le court que j'ai monté par la suite, *NINOUCHE*. Nous avons avec Sophie Erbs, monté une structure, *GAÏJIN*, qui est plus un outil de travail qu'une énième boîte de production. Le budget était celui d'un court métrage, mais tout le monde a été payé.

COMMENT ON FINIT PAR FAIRE SON PROPRE FILM

J'ai grandi en banlieue, puis très vite à la campagne, en France. Quand j'étais enfant, on vivait comme des Manouches, dans des chantiers. Mes parents retapaient des maisons qu'ils revendaient à des Parisiens avides de résidences secondaires, si bien qu'on déménageait en restant toujours à la campagne, environ tous les deux ans. Forcément, j'étais assez sauvage, un animal peu civilisé, à l'aise avec la terre, les pieds dans la boue, pieds nus ou à la rigueur en chaussettes, mais pas en chaussures. Enfant, j'ai mis du temps à comprendre les convenances, même minimales, par exemple qu'il fallait se vêtir, pas pour sortir, mais dans la vie de tous les jours. Je n'avais pas le droit de regarder la télé, que de toutes manières, on n'avait pas.

Les premiers films sont liés à un souvenir de transgression : me relever la nuit pour regarder le Cinéma de Minuit, chez mon grand-père, dans le Finistère, en Bretagne, à travers l'entrebâillement d'une porte.

Et aussi, *Johnny gots his gun*, le premier film que j'ai vu sur un vrai écran, vers sept ans,

et encore c'était plutôt sous une tente, dans le ciné-club du village, l'été, en plein air. Film qui m'a durablement traumatisée.

Ce qui me plaisait au moins autant que la projection, avec les ciné-clubs en plein air, la nuit, l'été, c'était de regarder les visages des gens qui regardaient. Ils étaient de tout âge, tout genre, tout milieu, locaux et vacanciers réunis, assis sur des bancs de l'école, sous le préau, et sur les visages cette candeur presque enfantine, cet émerveillement partagé, même si je n'avais pas les mots à l'époque c'est ce qui me troublait le plus, je trouvais ça très beau.



NANA est mon premier long, et pourtant, je n'ai pas le souvenir d'avoir voulu faire autre chose. Tout n'a été qu'une série de détours pour y arriver, pour le cerner. On apprend en faisant, mais aussi à travers une série de biais, des métiers satellites, en regardant, en expérimentant. Pas d'école, non. Mais j'ai été six mois mannequin à Tokyo pour des raisons vitales. Puis garagiste à New York. Avec mon copain, on avait ouvert un garage, une fille en débardeur pour réparer les moteurs, c'était comme un calendrier en chair et en os, notre petite entreprise

marchait super bien, et en plus elle m'a permis d'apprendre l'anglais. Mais au bout de quelques années new-yorkaises, je suis revenue en France. Le premier qui m'a donné ma chance, à mon retour, est Jean Colonna, que j'ai rencontré par hasard. J'ai travaillé avec lui pendant onze ans. Pourtant, je n'y connaissais rien en mode, même si je m'habillais aux puces et refabriquais mes vêtements. Avec Jean on passait notre temps à entreprendre des choses qui n'avaient pas grand chose à voir, des photos, des films. On montait des collections sans une thune, il nous est arrivé d'emprunter pour acheter une paire de ciseaux. La reconnaissance sociale était importante, et elle contrastait avec la manière dont on vivait. Je suis partie quand j'ai eu l'impression de ne plus apprendre, et de ne plus pouvoir donner. J'ai aussi bidouillé une collection pour Antik Bathik, c'était comme jouer à la poupée. Et avec l'argent que j'ai gagné, j'ai tourné un premier court - N'habite plus à l'adresse indiquée - une catastrophe. Ce qu'il y a de formidable avec le ratage, c'est qu'il désigne tout ce qu'il ne faut surtout pas faire.

Un autre lieu d'apprentissage a été d'être pendant 3 ans, un des regards de Nan Goldin, jusqu'à la parution de son livre Somme, Le terrain de jeu du diable, chez Phaidon, en 2008. Nan prend mille photos par jour, et je l'aidais à les choisir, les classer, les garder, les sélectionner pour les expos, les livres, les diaporamas. Ce qu'on appelle être éditrice. Là aussi, je suis partie quand j'ai eu le sentiment de tourner en rond, bien qu'en étant complètement en osmose avec elle. Je prenais ses névroses, l'échange était devenu trop compliqué, il fallait couper.

Finalement, j'ai assez peu travaillé sur les films des autres : quatre semaines sur la préparation d'un film de Sylvie Verheyde qui a été interrompu, et tout à la fois - costumière, décoratrice, repéreuse, directrice artistique - sur *The Passenger* et *Story of Jen* de François Rotger. Ce qui est formidable avec lui, c'est cette totale confiance. On ne peut pas appeler cela de l'assistante, je n'ai jamais eu ni à obéir, ni à faire obéir, ni à organiser des plannings, mais plutôt à inventer de nouvelles manières de faire des films, à rentrer dans la tête de l'autre et le pousser dans ses retranchements. Mon manque d'expérience, de formatage m'a toujours beaucoup servi. J'ai aussi travaillé sur *Mange, ceci est mon corps* de Michelange Quay. La seule fois où j'ai travaillé comme costumière sur un film traditionnel, j'y ai appris tout ce qui ne m'allait pas dans le cinéma, ce que je trouvais incohérent avec l'idée de cinéma et de ce qu'il fallait chercher. Le but, à mes yeux, c'est quand même que dans cette chose cinéma, il y ait de la vie qui transperce, qui dépasse, qui secoue.

VALÉRIE MASSADIAN

TRAVAIL PERSONNEL

2012 - **NANA** (68min - 35mm - DCP)

Festival du Film de Locarno 2011 - Prix du meilleur premier film

Festival International du Film de Valdivia 2011 - Prix du meilleur long métrage

2011 - **PRECIOUS** (4,23min - Digital) WORK IN PROGRESS

En collaboration avec Mel et Chris Massadian

2011 - **NINOUCHE** (24min DCP)

2007 - **JOURNAL DE BORD** (14min slide-show et film)

around The Passenger (F. Rotger)

Tokoy, Festival du Film Français

MARY GO ROUND (3,10min slide-show)

Whitchapel, Londres - Fundação Serralves, Porto

THE LINK (2,30min slide-show)

Whitchapel, Londres - Fundação Serralves, Porto

PHOTOGRAPHIE / ÉDITIONS

CEM MIL CIGARROS - Os filmes de Pedro Costa - Ed. Orfeu Negro

Edition - en collaboration avec Ricardo Matos Cabo et Stephanie Loppinot.

DEVIL'S PLAYGROUND RETROSPECTIVE - Nan Goldin

Edition et scénographie - Beaubourg (Paris) - White Chapell (Londres) - Musée d'Art Contemporain (Madrid) - Fundação Serralves (Porto) - Castello di Rivoli (Turin) - Ujazdowski Castel (Varsovie)

DEVIL'S PLAYGROUND - Ed. Phaidon

Edition - avec Nan Goldin et John Jenkinson

HEARTBEAT - Nan Goldin

Slide Show - Edition avec Nan Goldin / musique Bjork



CINÉMA

2012 - **LES FUGITIVES** - Guillaume Leiter

Directeur artistique - Direction des costumes - Actrice principale

2010 - **KATAÏ** - Claire Doyon Actrice

2010 - **PLUG** - Antoine Barraud Actrice

2009 - **STORY OF JEN** - François Rotger

Directeur artistique

2007 - **MANGE, CECI EST MON CORPS** - Michelange Quay

Directeur artistique

2006 - **SANG FROID** - Sylvie Verheyde

Costumière

2006 - **THE PASSENGER** - François Rotger

Directeur artistique



CRÉDITS

NANA
PAPPY
LA MÈRE

KELYNA LECOMTE
ALAIN SABRAS
MARIE DELMAS

RÉALISATION
IMAGE
SON
MONTAGE
MONTAGE SON
MIXAGE
PRODUCTION
DISTRIBUTEUR

VALÉRIE MASSADIAN
LÉO HINSTIN / VALÉRIE MASSADIAN
OLIVIER DANDRÉ
DOMINIQUE AUVRAY / VALÉRIE MASSADIAN
BRUNO EHLINGER / MANU VIDAL
BRUNO EHLINGER
SOPHIE ERBS
EPICENTRE FILMS

Avec le soutien de
LA RÉGION ILE-DE-FRANCE



FESTIVALS (liste sélective)

- FESTIVAL DE LOCARNO - PRIX DU MEILLEUR PREMIER FILM
- FESTIVAL DE VALDIVIA - GRAND PRIX
- FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM FRANCOPHONE DE NAMUR
- VIENNALE
- FESTIVAL ENTREVUES DE BELFORT
- FESTIVAL DE VENDÔME
- FESTIVAL FIRST LOOK - MUSEUM OF THE MOVING IMAGE
- FESTIVAL PREMIERS PLANS D'ANGERS
- FESTIVAL DE ROTTERDAM
- FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE L'ENVIRONNEMENT
- FESTIVAL DU FILM INDÉPENDENT !F D'ISTANBUL
- FESTIVAL DE HONG KONG
- FESTIVAL DU FILM INDÉPENDENT BAFICI DE BUENOS AIRES
- FESTIVAL DE JEONJU