

DAVID D'INGÉO
PANNA NAT

UN FILM DE NATHAN NICHOLOVITCH



TRAVELLING
RENNES



DISTRIBUTION

New Story

Elisabeth PERLIÉ
eperlie@new-story.eu
Tél : 01 82 83 58 90

PRESSE

Rendez-Vous

Viviana ANDRIANI
viviana@rv-press.com
Auréli DARD
aurelie@rv-presse.com
Tel : 01 42 66 36 35



PROGRAMMATION

Marie DEMART
mariedemart@yahoo.fr
Tél : 06 26 20 86 14

D'UN FILM L'AUTRE
PRÉSENTE

DAVID D'INGÉO PANNA NAT

AVANT L'AURORE

DE NATHAN NICHOLOVITCH

Mirinda, un Français prostitué, vit au jour le jour dans les faubourgs de Phnom Penh. Une existence faite d'excès et d'espoir, dans une ville toujours marquée par son passé Khmer rouge. Sa rencontre avec Panna, une petite fille livrée à elle-même, va bouleverser son équilibre et lui donner le courage de se transformer encore.



19 SEPTEMBRE 2018

**new
story**

ENTRETIEN

NATHAN NICHOLOVITCH

Comment le Cambodge est devenu le lieu de votre tournage ?

En 2012, j'ai fait un premier voyage au Cambodge accompagné de David D'Ingéo et Jeff Goin, respectivement comédien et chef opérateur, tous deux amis de longue date. Nous avons travaillé ensemble sur mon précédent film, *Casa Nostra* (ACID Cannes 2012) et nous avions dans l'idée, sans savoir encore de quoi il serait fait, de faire un court métrage durant notre séjour. À mon arrivée à Phnom Penh, j'ai pris la ville de plein fouet... Ses odeurs, sa langueur, son chaos... Des enfants en guenilles mendiaient, des hommes dormaient sur leur mototaxi, des grand-mères regardaient dans le vide. Une animation foisonnante qui, brutalement, au détour d'une rue, faisait place au vide et à l'obscurité - des appartements aux fenêtres aveugles - comme des traces de Phnom Penh vidée de ses habitants en avril 1975.

Rapidement, j'ai évidemment découvert le quartier de River Side et ses carrefours voués à la prostitution. Des centaines de filles attendaient, criaient, racolaient... En miroir, des hommes grisés par le pouvoir que ce spectacle leur donnait, venaient compléter ce tableau de fête et de mort. Je ne m'étais jamais figuré la prostitution aussi distinctement. Je me mis en contact avec ces filles des bars. Dans un anglais sommaire, elles me parlaient de leurs conditions de travail, de leur rapport aux hommes, à l'argent, à l'alcool... Beaucoup d'entre elles étaient très jeunes, déjà mères. Leur salaire nourrissait leur famille demeurée souvent loin de Phnom Penh. Je mesurais combien le «clan» est la seule assurance de survie : pas de services publics, pas d'État de droit, pas de justice. La majorité de ces filles espéraient une rencontre qui pourrait améliorer leur existence. Toutes semblaient jongler entre pulsion de vie et un destin sacrifié. Les Khmers m'apparaissaient autant



dans la précarité de leurs conditions d'existence que dans une immense pulsion de vie, avec ce besoin vital de s'éloigner des années de guerre, de se précipiter même vers des comportements, des envies et des idées issues du capitalisme occidental. En face, partout dans le pays, des Blancs en mission humanitaire apparaissaient dans une position de grande puissance, tant par leur pouvoir d'achat que par leur bonne conscience. D'autres Blancs étaient installés là pour affaires, venus investir dans le secteur du tourisme et de la restauration. D'autres encore, jeunes ou vieux baroudeurs, plus ou moins riches, fuyaient l'Occident pour, au mieux se la couler douce, au pire s'abîmer dans l'alcool et les amphétamines. C'est en cheminant dans ces univers avec David et Jeff, et au fil de nos rencontres, que s'est écrit et réalisé *No Boy*. Ce court métrage retrace les pérégrinations de Ben, un quadragénaire Français échoué au sud du Cambodge. Cet endroit - dont il ne parle ni la langue, ni ne comprend les codes - va lui donner la possibilité de se repenser et de glisser progressivement vers son désir de se travestir... Il va devenir *Mirinda*. La naissance de ce personnage et son cheminement cinématographique à travers le Cambodge sont devenus la base d'écriture de *Avant l'aurore*.

Comment traite-t-on d'un pays qui n'est pas le sien, en particulier, un pays avec une telle histoire ?

Le travail d'écriture a commencé par une recherche documentaire approfondie sur les 60 dernières années du Cambodge : de la décolonisation au génocide, des années de guerres civiles qui en découlèrent aux Accords de Paix de 1991, jusqu'aux travaux récents du Tribunal International chargé de juger les hauts responsables Khmers rouges. Durant plusieurs décennies, ce peuple n'a jamais pu reprendre son souffle, ni se retourner sur sa propre histoire.

Notre recherche s'appuyait sur des ouvrages généralistes comme ceux de David Chandler et Francis Deron, et sur les témoignages plus spécifiques de Rithy Panh (*L'élimination ; La machine de mort Khmère rouge S21*), de François Ponchaud (*Cambodge Année Zéro*), ou de Suong Sikæun (*Itinéraire d'un intellectuel Khmer rouge*). Nous avons mesuré la chape de silence posée sur ce drame à travers l'ouvrage dirigé par Cécile Defaut (*Cambodge, le génocide effacé*), et les entraves que rencontre la justice internationale dans le témoignage de Marcel Lemonde, juge d'instruction au Tribunal.

Les difficultés du Cambodge contemporain paraissaient découler directement de la folie des chefs révolutionnaires Khmers rouges qui déclarèrent que la mémoire est une maladie, que le fils doit mépriser son père et que la bêche remplacerait le stylo de l'homme nouveau.

Nous avons suivi en direct la contestation des résultats des élections de juillet 2013 : 30 ans après le génocide, le pouvoir restait confisqué par un ancien khmer rouge, aujourd'hui premier ministre autocratique. Entre temps, le pays avait vécu sous perfusion de l'aide internationale, alors que la présence des casques bleus dans les années 1990 avait fait exploser le nombre de femmes prostituées. C'est un autre documentaire de Rithy Panh, *Le papier n'enveloppe pas la braise*, qui nous a amené vers des ouvrages plus généralistes tels que *Trafic de femmes* de Lydia Cacho ou *Les enfants prostitués* de Richard Poulin, qui nous ont aidé à fabriquer le personnage de l'enfant du film.

Car il s'agissait pour moi de passer du politique à l'intime, c'est-à-dire d'incarner les problématiques qui gangrènent le Cambodge aujourd'hui : pauvreté, trafics, prostitution infantile, non-droit, non-dit, aspiration à la modernité... De ce constat, sont nés les personnages et les univers que Mirinda nous fait traverser dans son chemin vers l'acceptation de la paternité et sa rédemption.



Je voulais rendre « en » cinéma mes émotions face à la prostitution, face à l'absence d'infrastructures. Filmer une friche, un monde en plein élan de modernisation où la croyance ancestrale dans le karma produit une tolérance à toutes les excentricités, une indifférence à toutes les tragédies. Tenter de tracer une sorte de cartographie du Cambodge à partir des éléments et des gens que j'avais pu observer. Comme si dans ce pays était rassemblée, en concentré, la détresse du monde : la déstructuration des liens, des éthiques, des mémoires.

Parallèlement à cette recherche, les événements en France autour du « mariage pour tous » m'ont interpellé... Cette homophobie soudainement mise à jour. L'idéal familial fantasmé chez certains au mépris d'hommes et de femmes, résonnait comme un faux débat chez moi. La violence de ces manifestations contre cette loi n'ont fait qu'accentuer mon désir de poursuivre le portrait de cet homme et de sa féminité. L'idée de « coller » un enfant dans les bras de Mirinda est alors apparue. L'envie de faire d'un homme travesti, un père, pourrait paraître « surprenante », mais elle est, de mon point de vue, et en réponse au climat social et politique français, la plus radicale possible. Sa représentation m'apparaît nécessaire au regard des gens et des choses qui m'entourent. Mon désir était de l'affirmer - de le représenter.



Votre histoire est constamment habitée par des fantômes : ceux de l'histoire du pays comme ceux du passé des personnages. Les deux sont-ils source d'inspiration pour raconter votre histoire ?

Déterminer d'où provient le désir de faire un film est complexe – ce sont des faisceaux de désirs qui nous traversent, nous y mènent. Pour ma part, ce sont les comédiens qui m'y poussent inmanquablement. Avec ce film, j'entrevoyais d'abord la possibilité de collaborer une nouvelle fois avec David D'Ingéo et Clo Mercier, deux comédiens très libres, indisciplinés, vraiment courageux. Je voulais les filmer encore, être accompagné d'eux dans cette recherche. Ils

portent dans le corps, sur leur visage et dans leur regard, quelque chose qui a à voir avec votre question - un certain vécu, un passé. Ils apportent avec eux des traversées de vies sur lesquelles se forge, chez l'un comme chez l'autre, un immense appétit de vivre - c'est très vivifiant d'être à leurs côtés. Chez eux, tout se donne et se suggère à la fois - j'ai beaucoup de satisfaction à filmer cette alliance de pudeur et d'intégrité.

Dans le film, il n'est jamais question d'un quelconque passé du personnage de Mirinda, seul le corps de David en est le dépositaire. Sa seule présence au Cambodge suffit à nous faire imaginer une rupture, une mise à distance avec son passé. Mirinda vit d'ailleurs dans un présent permanent, il est plongé dans une réalité mortifère. Son passé s'incarne dans sa difficulté d'être au monde. C'est une des réflexions du film : le passé qu'on croit avoir mis à distance - c'est encore et toujours le présent. Dans le cas du Cambodge et de son histoire - au vu des années de guerre, du colonialisme, d'un génocide - les stigmates demeurent d'autant



plus violents. Ce passé est gravé dans la mémoire des corps, des cerveaux et ce, malgré un désir puissant, palpable, des Khmers de se tourner vers l'avenir. Les personnages de Malay et Judith incarnent cette tension. Lui, fils de Khmer rouge rongé par le mutisme de son père face au passé, et elle, enquêtrice au Tribunal International en charge de faire émerger une vérité du passé continuellement entravée. Du politique à l'intime, c'est la question de la transmission entre les générations qui est posée.

C'est aussi comment, au gré d'une rencontre, peut se creuser un chemin vers un avenir possible. Dans le film, Mirinda est soumis à une série d'épreuves jusqu'à ce qu'il trouve la possibilité d'une rédemption, la force de créer du lien. C'est sa réapparition à la vie que raconte le film grâce à sa rencontre avec l'enfant. En miroir, cet engagement dans la relation permet à l'enfant - également conditionnée par un terrible vécu que seul son corps vient montrer - de défaire les liens qui l'entravent et de le choisir comme père.





Comment se sont déroulés la préparation puis le tournage sur place ? À quel point avez-vous été habité, inspiré par les lieux pour faire naître votre histoire ?

De bout en bout... Je me souviens d'avoir eu le sentiment d'ouvrir une porte sur le monde lors de mon arrivée à Phnom Penh... Je suis resté plusieurs heures sans avoir envie de parler, accaparé par le foisonnement des choses qui se présentaient à moi : les visages, les sons, les odeurs, la lumière... Être en prise avec un environnement inconnu, c'est un sentiment très fort, ça offre une acuité de regard et d'écoute très fine, très rare, ça permet un certain lâcher-prise aussi - un rapport au présent que je recherche. Penser un film là-bas, c'était créer un cadre de rencontre dans ce rapport-là. Demander à mon équipe de me suivre dans ce cheminement - accepter de se perdre, croiser nos regards à une réalité, en être les témoins vigilants et en restituer un point de vue.

Le scénario de *Avant l'aurore* fait se rejoindre de nombreux personnages aux trajectoires intimement liées, il est donc nécessairement très écrit mais, durant les sept mois de préparation au Cambodge, nous n'avons pas cessé de l'éprouver, de le confronter au réel et de le modifier en conséquence. J'étais évidemment aux prises avec un souci de légitimité aussi loin de chez moi avec un tel sujet. Donc pendant plusieurs mois, nous sommes allés à la rencontre de gens avec ce souci d'être fidèles aux situations et aux personnes qui nous ouvraient leurs portes. Nous avons par exemple repris contact avec les filles des bars que l'on fréquentait régulièrement, de manière à leur exposer notre projet, à gagner leur confiance jusqu'à ce qu'elles puissent se l'approprier. Nous avons aussi rencontré un grand nombre de protagonistes du Tribunal International - avocats, enquêteurs - qui nous ont permis de mieux comprendre ses mécanismes, d'affirmer mieux encore la frustration de Judith. Les nombreuses rencontres avec des responsables d'ONG investis dans la protection de l'enfance et le trafic d'êtres humains nous ont énormément guidés pour mieux incarner la dure réalité des enfants vendus dans ce contexte de grande misère.

On nous mettait régulièrement en garde vis-à-vis du gouvernement. Le Ministère de la Culture nous a annoncé qu'un agent serait présent en permanence à nos côtés afin de contrôler le contenu du tournage. Nous avons décidé de leur fournir un scénario édulcoré, de peur de voir notre projet invalidé. Ce climat a créé une tension permanente palpable jusqu'à la fin du tournage.

La recherche des décors nous a entraîné de Phnom Penh à Sihanoukville, en passant par Siem Reap et Battambang. C'était agréable d'arpenter les villes, de jour comme de nuit, à pied ou à mobylette, des moments où les rencontres se multipliaient, et où souvent notre casting se complétait. Les heureuses rencontres, comme celles de Ucoc Lai qui joue Malay, trouvé sur une scène slam de Phnom Penh, se mêlaient aux déconvenues, aux innombrables annulations de dernière minute.

Nos premiers castings n'ont guère été concluants. Beaucoup de comédiens khmers ont la production télévisuelle pour seule référence. Leurs propositions de jeu, souvent caricaturales, étaient trop éloignées de ce que je recherchais. Nous avons donc fait du casting sauvage. Ainsi, je retrouvais la grande facilité de certains Khmers à interpréter sans aucune barrière, tel Viri - un tuktuk driver de Phnom Penh, ou Panna, l'enfant du film.

Je me trouvais dans des endroits vierges de cinéma, où les gens à qui je demandais de jouer n'étaient pas encombrés de méthodes de travail, de références de jeu... Simplement dans un rapport primaire au jeu, comme celui des enfants. Des espaces où la présence de la caméra n'avait, semblait-il, pas le même poids qu'ailleurs. Sur le tournage et devant nous, la vie ne cessait de s'engouffrer dans la caméra et me donnait la possibilité de prolonger ma recherche d'un cinéma de fiction ancré dans le réel.

Comment avez-vous travaillé avec David D'Ingeo pour faire naître son personnage à l'écran ?

Le travail avec David est tout à fait particulier, et s'est affiné au fil de nos projets communs. C'est quelqu'un que je connais bien. David n'est pas un comédien technique ni psychologique, il travaille avec son corps. Cela dépasse l'effet de présence : c'est de l'incarnation pure. En amont, il élabore un travail très minutieux, très précis dans le choix de ses costumes, de ses accessoires, de ses coiffures. Quand il se présente sur le plateau, il est d'emblée le personnage.

Sur le plateau, il attend constamment le moment où je vais le pousser, et moi, j'attends le moment où il va me surprendre. Nous sommes dans un aller et retour permanent où je dois l'alimenter d'une façon ou d'une autre pour qu'il lâche prise.



Souvent, mon premier travail est de l'occuper physiquement. Puis, je vais le charger d'indications pendant la prise. Il accueille ce que je lui dis et le transforme à sa façon. David a envie d'éprouver le jeu au sens vrai du terme. Il a envie de s'amuser, de se surprendre, d'être emmené là où il n'oserait aller dans la vie. Il attend ça de moi, et moi j'attends qu'il m'emporte avec lui, c'est à cet endroit-là qu'on se réunit.

Ce qui m'importe dans le travail avec un acteur, c'est de le regarder, l'observer, d'être connecté à lui. À partir d'une situation écrite et d'une intention de départ, on entre dans un échange, le comédien propose quelque chose et je peux lui renvoyer ce que j'ai observé, ce qu'il m'amène à ressentir et à penser. À partir de là, il peut me proposer autre chose et je peux à nouveau rebondir. Et idéalement, nous allons là où nous n'avions absolument pas prévu que la scène nous emmène, un endroit où la scène prend son autonomie. Ceci nous amène, dans l'optique de notre enquête du film et des personnages, à faire naître pas une mais plusieurs vérités sur les personnages, sur le récit.

Le travail a été différent avec Panna Nat : je ne pouvais pas la « pousser » de la même manière. C'était la première fois que je travaillais d'aussi près avec un enfant. La collaboration avec elle a été d'une évidence déconcertante. Ses capacités d'écoute et de concentration étaient telles, qu'elle m'apparaissait comme une comédienne technique, expérimentée – nous dépassions rarement trois prises. C'était la première fois qu'elle faisait un travail d'interprétation, et malgré la lourdeur de son personnage, elle s'est beaucoup amusée à jouer. Nous avons pris grand soin de la protéger de la violence dont son personnage était victime – dissimulant dans un rapport ludique les actes graves qu'elle devait incarner. Il faut cependant bien comprendre qu'au Cambodge, une enfant de 12 ans comme Panna « côtoie » la prostitution qui y est partout visible. Elle était donc au fait de la trajectoire de son personnage.

À la fin du tournage, je lui ai demandé de raconter sa vision de l'histoire, afin qu'elle puisse poser des mots sur ce que nous avions raconté ensemble. J'ai enregistré ce récit, et l'ai retravaillé avec elle. Ses mots sont le monologue de fin du film.

Après le Noir & Blanc de *Casa Nostra*, votre premier long métrage, il est souvent question dans *Avant l'aurore* de jeu avec la lumière. Pour vous, comment la lumière est en mesure de raconter une histoire ?

Cela me fait penser à la phrase mise en préambule de *Casa Nostra* : « *Nous dirons les choses au fur et à mesure que nous les verrons et que nous*

saurons. Ce qui doit rester obscur le sera malgré nous.» Ça raconte bien mon rapport à la mise en scène. Il s'agit de révéler certaines choses du film et de ses personnages et d'en laisser s'échapper d'autres avec le même intérêt. Une manière de faire exister la part inconsciente des personnages, ainsi que de confier au spectateur le soin d'en saisir quelque chose de personnel ou pas. Ça me permet aussi de ne pas être dans un rapport didactique, trop manichéen... Et de travailler avec des éléments qu'on juge inutiles aujourd'hui au cinéma – comme le silence par exemple.

Votre question me renvoie aussi à la structure narrative du film, construite en ellipses. On passe d'un moment - d'un état - à l'autre, sans toujours suivre une trame narrative claire. Beaucoup de temps peut s'écouler entre deux séquences - ces moments restent dans l'ombre - au spectateur d'en faire la lumière, de faire rejoindre ces moments. Voilà, tout ce qui est donné et tout ce qui est retenu - au scénario, en mise en scène, au montage - se rapporte à la lumière du film.

Et comme il est question de lumière, j'aimerais aussi revenir sur ma collaboration avec Florent Astolfi, le chef opérateur du film. C'est une personne essentielle à l'élaboration du film, à sa mise en forme, parce qu'il fait allier une grande détermination et une réelle modestie face au film, deux qualités indispensables à un cheminement créatif et à notre recherche commune. Il prend à bras le corps les principes de mise en scène que je lui propose et s'y engouffre pour apporter son propre regard, sa propre exigence dans sa conception du plan. Je suis très directif sur les cadres et lui laisse toute la liberté pour la lumière. J'ai un mot d'ordre : qu'elle ne se voie pas ! Cela revient à dire que je lui demande de ne pas se mettre entre les personnages et le spectateur. La lumière doit être en relation avec le ton du film, sa radicalité, mais s'effacer derrière les personnages. Comme le reste d'ailleurs... Le travail de toute l'équipe est de composer au plus précis et de réussir à s'effacer - que tout semble avoir toujours été là. Chercher une « belle » image ou réussir un « beau » mouvement de caméra ne m'intéresse pas. La qualité technique d'un film n'a rien à voir avec sa richesse finale. Le cinéma n'est pas là pour embellir les choses. Ce qui compte c'est ce que l'on ressent, ce qui se vit devant la caméra : les comédiens. Les sentiments, leurs surgissements, sont les choses les plus difficiles à raconter et à capter selon moi. Florent est d'accord avec cette idée quand il travaille avec moi, il accepte de se mettre en difficulté et c'est assez remarquable... Peu de chefs opérateurs acceptent de travailler avec une part d'inconnue dans la construction du plan. Où la scène va-t-elle nous mener ? Accueillir son évolution progressive suivant le jeu et les événements extérieurs, toutes choses que j'essaie de provoquer, d'alimenter pour que le plan se dessine de manière unique.



Pouvez-vous parler de votre confiance dans l'incarnation des corps à l'écran qui exprime bien vos conceptions de la direction d'acteur ? Interroger ainsi les corps, serait-il le moyen de révéler la vérité de l'être individuel enfoui en lui ?

Cette notion de vérité, je dois vous dire que je n'y crois pas vraiment. Essayer d'en révéler plusieurs... des vérités qui s'entrechoquent, se contredisent, qui, en s'additionnant, dévoilent toute notre ambiguïté... C'est là-dessus que l'on tâtonne avec les comédiens, avec ce qu'il faut de vanité et de modestie pour admettre que tout ne pourra pas être dit... faire de la place à ce qui nous échappe. Mais ce qui compte en définitive c'est la sincérité que nous mettons au travail, dans notre démarche, sa nécessité. C'est peut-être cela que vous identifiez comme une vérité... Je crois que je préfère la notion de beauté parce qu'elle apparaît de différentes manières... Elle nous révèle un spectre beaucoup plus large, plus incertain que la vérité.

Les corps au cinéma ont rarement le même statut, la même force que ceux que la peinture ou la sculpture nous renvoient. Probablement parce que le cinéma entretient de plus en plus de rapports étroits avec la publicité - c'est à dire une image artificieuse, souvent mensongère - et que la nudité à l'image ne se lit plus que sous un prisme commercial et voyeuriste. Quand on est devant une toile de Lucien Freud, ou de Bacon par exemple - ou d'une toute autre façon chez Renoir, ou Bonnard - il est question du sexuel, de la séduction, de la castration ou de je ne sais quoi... mais ce sont des choses qui nous concernent humainement - pas de vendre un produit, ou d'exciter sournoisement un public. Quand par exemple, Bernini sculpte un corps nu, il suggère le mouvement, le temps qui passe, tous les sens possibles. Voilà, j'imagine que ce sont des représentations dont j'ai besoin. La chair, le sang, le poulx. Je n'ai pas d'intérêt à filmer des corps artificiels, au contraire j'ai besoin de représentations qui nous ressemblent, qui nous rassemblent. Des corps de tous les jours, imparfaitement humains. J'ai la chance de travailler avec des comédiens qui sont d'accord avec ça et qui ont le courage d'être dans cette démarche d'incarnation, c'est assez rare, c'est très beau selon moi.

Extrait d'un entretien avec Cédric Lépine.

NATHAN NICHOLOVITCH



Cinéaste, né à Villeurbanne en 1976.

Il crée le collectif *Les Films Aux Dos Tournés* à Paris en 1999, au sein duquel il se forme aux métiers de producteur et de cinéaste. *Salon de beauté*, premier court métrage réalisé en 2000 est remarqué et primé dans de nombreux festivals. Il est suivi en 2003, d'un second court métrage intitulé *Chacun son camp*.

Progressivement, le travail de l'acteur vient au centre de ses recherches et de sa mise en scène. Il crée *L'Atelier Aux Dos Tournés* qui rassemble une douzaine de comédiens professionnels et amateurs. C'est l'occasion pour lui d'élaborer différentes méthodes de jeu et d'affiner sa direction d'acteur.

FILMOGRAPHIE Production & Réalisation

2015 - AVANT L'AUORE
(Ex : DE L'OMBRE IL Y A)

Festival de Cannes
Programmation ACID - 2015

2013 - NO BOY

Festival du court métrage
de Clermont-Ferrand - 2013

2012 - CASA NOSTRA

Festival de Cannes
Programmation ACID - 2012

Premiers Plans, Angers
Sélection Officielle - 2013

Festival de Belfort
Hors Compétition - 2012

Lone Star Film Fest, Texas
Compétition Officielle - 2013
Meilleur Film

En 2006, il se lance dans l'aventure *Casa Nostra*, son premier long métrage. Ce premier film est produit en 4 sessions de tournage sur une période de 5 ans avec les comédiens de son atelier. En 2012, *Casa Nostra* est sélectionné au Festival de Cannes dans la programmation ACID et distribué en salle au premier trimestre 2013.

Au cours de l'année 2012, Nathan Nicholovitch réalise *No Boy* au Cambodge et décide de faire de ce court-métrage la base d'un deuxième long-métrage : *Avant l'aurore* (Ex : *De l'ombre il y a*) sélectionné en 2015 au Festival de Cannes dans la programmation de l'ACID.



LES PERSONNAGES

MIRINDA

Je ne ressens pas le besoin de l'étiqueter comme travesti, prostitué, drogué ou quelque chose de cet ordre. Pour moi, il fait partie du réel. Il est une porte sur le monde de la prostitution – un univers de sexe et de violence pour lequel je n'ai aucun attrait.

Je pense aussi que le film ne traite pas de la question du genre, de l'homme ou de la femme, mais de celle de la paternité. J'ai envie d'affirmer que Mirinda est un homme. Un homme qui aime les hommes et qui éprouve le désir de se travestir, un homme qui peut être père.

Au départ, sa seule volonté est d'améliorer son corps, de ne pas vieillir. Il est dans un présent permanent, plongé dans une réalité mortifère – pur corps projeté dans des états qu'il subit la plupart du temps. Il porte toute la difficulté d'être au monde. Et c'est sa réapparition à la vie que raconte le film. Il est pour moi une figure christique. Le film le soumet à une série d'épreuves jusqu'à ce qu'il trouve la possibilité d'une rédemption.

Il n'a pour moi aucune référence cinématographique directe, mais fait appel dans mon imaginaire aux personnages picturaux de Théodore Géricault ou de Francis Bacon, aux anti héros. Je l'associe volontiers au policier de *Bad Lieutenant* (Abel Ferrara), au personnage de *Série Noire* (Alain Corneau), au joueur de *Meurtre d'un Bookmaker Chinois* (John Cassavetes), au *Van Gogh* de Pialat...

La question pour moi n'est donc pas de savoir s'il est vraisemblable qu'un occidental de 45 ans se travestisse et se prostitue au Cambodge, mais de composer avec David une figure originale et contemporaine qui porterait les stigmates de notre temps et serait susceptible de révéler un état du monde dont il traverserait les couches les plus délabrées.



PANNA

Panna incarne la dure réalité des enfants vendus par des parents aux abois dans des contextes de grande misère. Nous nous sommes appuyés sur les témoignages saisissants de Lydia Cacho et de Somaly Mam concernant la prostitution des enfants au Cambodge, et sur l'idée que l'enfant du film aurait déjà été prostituée - construite sur ces bases-là, conditionnée à un tel sort, et l'intégrant comme une norme. Nous la nommons *No Name*, comme un être sans nom et donc sans existence.

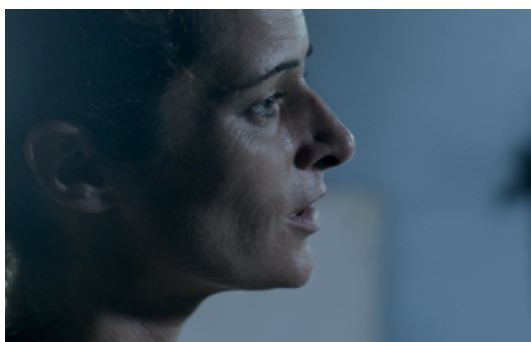
Les personnes qui subissent des violences sexuelles finissent par n'exister que pour la jouissance d'autrui, ils disparaissent en tant que sujet, se nient. Dans tout le début du film, l'enfant est mutique : les signes de ses traumatismes ne peuvent s'exprimer qu'à travers des passages à l'acte violents dirigés contre elle et contre l'extérieur.

Au départ, elle trouve avec Mirinda une figure tout aussi morte qu'elle, dans laquelle elle peut se reconnaître. Au final, c'est elle qui l'élira, le désignera comme père, dès lors qu'il l'aura considérée, qu'il aura posé les yeux sur elle et l'aura protégée.

À la fin du film, le récit de l'enfant finit par reconstruire une mémoire, un lien. Elle s'approprie sa propre histoire en la racontant. Elle redevient ainsi quelqu'un, une personne susceptible d'agir et d'inventer un monde à partager. L'hypothèse du film étant que le cinéma pouvait faire éprouver, donner l'expérience de ce chemin.

JUDITH & MALAY

Les personnages de Judith et Malay sont construits comme les deux faces d'une même figure, celle de la transmission - de ce qui se transmet d'une génération aux suivantes. Transmission cryptée, non verbale d'un côté, transmission distancée, voire artificielle de l'autre. Ils forment ainsi tous deux un miroir tendu à Mirinda et sa paternité.



JUDITH

Judith illustre la présence occidentale humanitaire qui est impressionnante au Cambodge. Ces expatriés vivent en vase-clos en partie en raison du décalage de moyens financiers avec leurs homologues Khmers, et incarnent le pouvoir de «la main gauche de l'Empire» sur des populations entières.

Les gens du Tribunal se retrouvent dans des situations ubuesques : ils sont entravés en permanence, suspectés d'ingérence, ils sont désabusés, frustrés. Ce sont des gens qui attendent. Certains plongent donc dans les excès ou se blindent d'indifférence.

Nos rencontres et nos discussions sur place ont renforcé l'idée d'un personnage plutôt opportuniste, voire cynique, qui soit à la fois frustrée par les entraves du pouvoir sur son travail, mais aussi grisée par toute puissance de justicière internationale et inconséquente au point d'instrumentaliser un enfant pour parvenir à ses fins. Sa grossesse fait écho au devenir père de Mirinda. Finalement, malgré les apparences, l'une n'est pas mieux armée que l'autre pour ce destin.

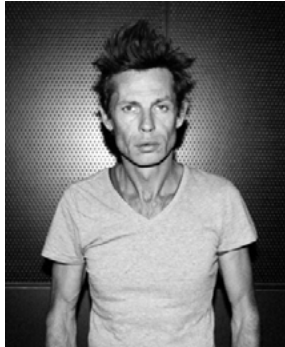
MALAY

Malay incarne la problématique de toute une génération de Cambodgiens, qui ont vécu enfants dans les années 70-80 et sont aujourd'hui les adultes. Il était fréquent, au cours de nos rencontres et discussions avec des Khmers sur ce personnage, que l'émotion paraisse soudainement, submerge nos interlocuteurs, en dépit de leur culture de retenue et de maîtrise de soi.

Malay est un fils de persécuteur et non de victime. C'est que la question du non-dit concerne aussi bien les uns que les autres et les frontières entre bourreaux et victimes sont floues et perméables. Surtout, il fallait incarner la génération du dessus : les acteurs de cet « *Extraordinaire bond en avant* » qui n'ont pas disparu et qui, pour beaucoup, sont restés en place, continuent de tirer les ficelles en toute impunité, d'exercer du pouvoir dans l'espace public comme dans les familles. Le père de Malay rejoint ainsi la figure de Long Chhoeun, l'homme que recherche Judith, ancien chef Khmer rouge reconverti dans les trafics en tous genres, inspiré entre autres de la lecture du livre d'Olivier Weber, *Les impunis*.



DAVID D'INGÉO



Acteur français né à Lyon.

Il grandit à Villeurbanne dans une famille franco-italienne et suit des études de comptabilité.

À 17 ans, il s'installe à Rome où il est repéré lors d'un casting sauvage et prend part à plusieurs films érotiques dont *Malizia Oggi* de Sergio Bergonzelli et *La Iena* de Joe d'Amato.

Au début des années 90, il espère se tourner vers un cinéma plus classique mais sa filmographie lui fait obstacle. Lina Wertmuller - qui l'auditionne mais ne le choisit pas - l'encourage à aller prendre des cours de théâtre et « se faire oublier ».

Il s'installe alors à Los Angeles pour suivre les cours de Joe Palese à l'*Actor Space* durant 3 ans.

En 1997, dès son retour à Rome, il tourne successivement pour Dario Argento dans *Le Fantôme de l'Opéra*, puis dans le premier film d'Asia Argento : *Scarlet Diva*.

En 1999, il participe au premier film italien réalisé selon le dogme initié par Lars von Trier mis en scène par Antonio Domenici, *Diapason dogma#11*, puis revient en France pour participer au second long-métrage de Bernard Rapp : *Une affaire de goût*.

En 2002, il s'installe à Paris et fait la rencontre de Nathan Nicholovitch avec lequel il entame une étroite collaboration artistique. Il joue dans son premier long-métrage - *Casa Nostra* puis dans plusieurs de ses mises en scène pour le théâtre : *Aux Suivants*, *Your Position* et *Scop*.

En 2012, il collabore au scénario de *No Boy*, un court métrage tourné au Cambodge qui sera la base d'écriture du second long-métrage de Nathan Nicholovitch : *Avant l'Aurore*. Le film est sélectionné dans une trentaine de festivals internationaux où il remporte plusieurs prix d'interprétation.

FILMOGRAPHIE

2015 - AVANT L'AUORE
de Nathan Nicholovitch

2013 - CASA NOSTRA
de Nathan Nicholovitch

2011 - DARK WAVES
de Domiziano Cristopharo

2001 - LA VITA DEGLI ALTRI
de Nicola De Rinaldo

2000 - DIAPASON Dogma#11
de Antonio Domenici

2000 - SCARLET DIVA
de Asia Argento

1999 - UNE AFFAIRE DE GOÛT
de Bernard Rapp

1998 - LE FANTÔME DE L'OPÉRA
de Dario Argento

1997 - LA IENA
de Joe D'Amato

1992 - MAÎTRESSE
de Corrado Colombo

1990 - MALIZIA OGGI
de Sergio Bergonzelli

D'UN FILM L'AUTRE
PRÉSENTE

DAVID D'INGÉO PANNA NAT

AVANT L'AURORE

DE NATHAN NICHOLOVITCH

EX : DE L'OMBRE IL Y A
FRANCE / 105' / COULEUR / VOSTF

INTERPRÉTATION

David D'Ingéo **Mirinda**
Panna Nat **Panna**
Ucok lai **Malay**
Viri Seng Samnang **Viri**
Clo Mercier **Judith**

FICHE TECHNIQUE

Réalisation : Nathan Nicholovitch
Scénario : N. Nicholovitch, D. D'Ingéo et C. Mercier
Image : Florent Astolfi
Montage : Gilles Volta
1ère assistante-réalisateur : Stéphanie Lecomte
Son : Thomas Buet
2ds assistants : V. Samnang & C. Mercier
Direction de production : Gaëlle Jones
Administration de production : Eurydice Calmégane
1er assistant image : Pierre Teulière
Chef Électricien : David Cailley
Perchman : Jean Jouvét
Montage Son : J. Delplancq & R. Bourcereau
Musique : Guillaume Zacharie
Mixage : Nathalie vida
Effets Spéciaux : Hoël Sainléger
Étalonnage : Laurent navarri
Régisseur : Adrien Sergent

FESTIVALS

- Festival de Cannes - ACID
- IFF Thessalonique
- IFF Genève - Tous Écrans
Reflet d'or - Meilleur Film
- TIFF - Transilvanie
Premier Prix d'Interprétation - David D'Ingéo
- IFF Cambodia
- Tübingen-Stuttgart
- Festival Chéries Chéris, Paris
Grand Prix & Prix d'interprétation
- Mezipatra Prague
Prix Special du Jury
- Festival Travelling Rennes
- Festival Écrans Mixtes, Lyon
- Festival IN & OUT, Cannes - Nlce
Prix du Meilleur Film & Mention du Jury pour David D'Ingéo
- Queer Sicilia Film Fest
Meilleur Film
- Festival Vues d'en Face, Grenoble
- Festival Désirs désir, Tours
- Rio, Festival Gay Cinéma, Brésil
Grand Prix du Festival
- Madrid International LGBT Film Festival, Espagne
Meilleur Film & Prix d'Interprétation - David D'Ingéo

PRODUCTION

Nathan Nicholovitch
D'UN FILM L'AUTRE

new
story

acid
CINEMA
INDÉPENDANT
POUR SA DIFFUSION

19 SEPTEMBRE 2018



île de France