

PAR LE RÉALISATEUR DE *LE FILS DE SAUL*



ORPHELIN

UN FILM DE
LÁSZLÓ NEMES

DISTRIBUTION

Le Pacte

5, rue Darcet – 75017 Paris

tél : 01 44 69 59 59

www.le-pacte.com

DURÉE : 2H13 – FORMAT : 1.37 FLAT – AUDIO : 5.1

AU CINÉMA LE 11 MARS

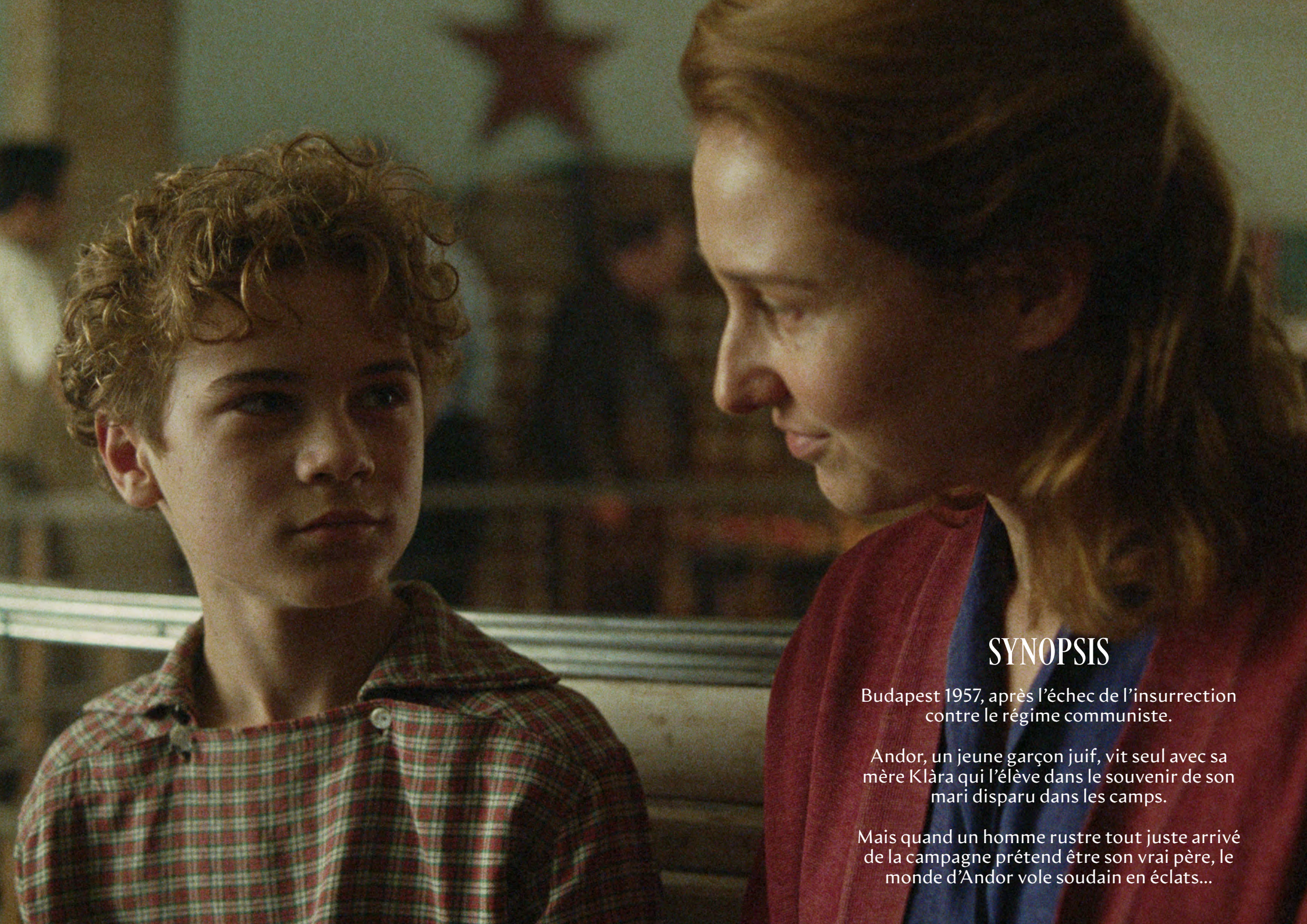
Matériel presse téléchargeable sur www.le-pacte.com

RELATIONS PRESSE

Laurence Granec

Vanessa Fröchen

presse@granecoffice.com



SYNOPSIS

Budapest 1957, après l'échec de l'insurrection contre le régime communiste.

Andor, un jeune garçon juif, vit seul avec sa mère Klàra qui l'élève dans le souvenir de son mari disparu dans les camps.

Mais quand un homme rustre tout juste arrivé de la campagne prétend être son vrai père, le monde d'Andor vole soudain en éclats...

ENTRETIEN AVEC LÁSZLÓ NEMES

Après *Le Fils de Saul* et *Sunset, Orphelin* s'inscrit-il dans la continuité de votre exploration du destin du peuple hongrois au XX^{ème} siècle ?

Oui, mais c'est au-delà de la spécificité hongroise. Je pense que c'est le destin de cette Europe centrale — qui a tellement déterminé l'histoire du XX^{ème} siècle — qui est ici abordé. Le système totalitaire, dont nous avons été victimes, reflète le traumatisme et la difficulté de tout l'ère moderne de l'histoire occidentale. C'est quelque chose qui me fascine, qui me travaille, qui me poursuit. Kafka, en écrivant ses livres, parlait du centre de l'Europe. C'est bien du centre de la civilisation qu'il s'agit. Et puis il se trouve que, dans ma famille, on a vécu ces vagues de l'Histoire. On a senti les totalitarismes dans notre chair. Ce n'est donc pas uniquement une question intellectuelle, c'est existentiel. J'ai aussi grandi, plus tard, dans une société encore répressive. J'ai gardé ce sentiment physique, ce climat. Même si le film est situé en 1957, c'est une énergie que je connais, que je reconnais. On croit parfois, en Occident, que l'Histoire ne fait plus partie de notre vie. Mais l'Histoire est toujours là. Le destin de l'Europe centrale rappelle que l'Histoire, avec un grand H, s'imisce dans nos vies quotidiennes, tôt ou tard.

Le film est inspiré de l'histoire de votre père et de votre grand-mère. Quelle place occupe la fiction ?

C'est une histoire qui nous a hantés pendant mon enfance, et bien au-delà. On me la racontait, et elle semblait presque irréaliste. C'est l'histoire d'un gamin qui, à douze ou treize ans, doit apprendre son vrai nom. Il doit changer de nom parce qu'un étranger débarque dans sa vie et dit être son père. À travers cela, c'est toute l'histoire de la survie de ma grand-mère — la mère de mon père — qui est en jeu. Son destin reflète encore une fois celui d'un XX^{ème} siècle trouble, inhumain. Mais je n'ai jamais voulu utiliser cette histoire comme une vérité fermée. Je l'ai prise comme une matière, comme une source. Le traumatisme produit aussi des projections, des fantasmes. Mon père, par exemple, imaginait parfois que son vrai père avait peut-être un autre fils, caché, enchaîné dans un grenier à la campagne. C'est une fantaisie dure, traumatique, mais presque magnifique dans son absurdité. Je voulais travailler ces couches-là, ses projections à lui, et les miennes. Approcher cette histoire comme un labyrinthe intérieur, pas comme un récit linéaire. C'est pour cela que j'ai beaucoup pensé à Hamlet. Le fantôme du père, l'usurpateur sur le trône, la filiation contaminée. Une histoire fondamentale qui revient sous une autre forme.

Votre père, le cinéaste et dramaturge András Jeles, est lui-même un homme de scène et d'images.

Il m'a transmis très tôt une attirance pour le drame, que ce soit à l'écran ou au théâtre. Il y a évidemment une filiation, une transmission. Mais c'est paradoxal. J'ai fait ce film un peu malgré lui. Il est trop proche de cette histoire trop douloureuse. Lui ne peut pas en parler. Il y a cette phrase qu'il a dite : « je dois ma vie à Auschwitz ». Dire cela est extrêmement puissant. On voit les extrêmes qui se jouent à l'intérieur d'une vie. Et cela rend aussi très difficile une relation "normale" avec ses propres enfants. Il a été blessé très tôt par le siècle lui-même. Le film se situe là, entre la filiation et l'impossibilité des liens familiaux. Entre la transmission et le silence.

Vous filmez à hauteur d'enfant. Qu'est-ce que cette contrainte de perception change à votre cinéma ?

Le cinéma qui m'intéresse reste au niveau de la perception humaine. Je n'essaie pas de recréer une omnipotence ou une omniscience, quelque chose qui relèverait du divin plutôt que de l'humain. Je veux rester dans une perception contenue. La représentation trop exacte ou trop détachée, crée un éloignement. Quand l'image dépasse trop les capacités humaines, le spectateur se détache. Il ne peut plus retrouver quelque chose de personnel. Or je veux éviter cela. Pour moi, c'est une donnée fondamentale de la communication. La singularité du cinéaste doit rencontrer celle du spectateur. Si on n'est jamais singulier, on ne touchera jamais la subjectivité de celui qui regarde. L'enfant devient alors une sorte de boussole. On épouse son regard, ses angles morts, sa stupeur, sa vitesse intérieure.

Pourquoi situer l'histoire en 1957, un an après l'insurrection ?

Parce que c'est un soulèvement interrompu, étouffé, et que le monde occidental a abandonné ce pays. La Hongrie devient alors, symboliquement, un pays orphelin. Le soulèvement a été écrasé. Les gens l'ont payé de leur vie, puis par des années de répression et de dictature. Le fait que personne ne soit venu à leur aide a marqué durablement les âmes. Aujourd'hui, on oublie tout. Avec Internet, on oublie tout. On ne sait même plus ce que c'est, 1956. Mais à l'époque, cela comptait

énormément. On m'a montré un texte de Camus sur le « sacrifice » de 1956. Cela disait quelque chose de très juste. « Vous devez savoir maintenant que, lorsque l'esprit est enchaîné, le travail est asservi, que l'écrivain est muselé quand l'ouvrier est opprimé et que, lorsque la nation n'est pas libre, le socialisme ne libère personne et asservit tout le monde. Que le sacrifice hongrois, devant lequel nous avons remâché notre honte et notre impuissance, serve au moins à nous rappeler cela. »

Pour moi, c'était aussi un moment logique sur le plan intime. L'histoire de mon père se déroule dans cet après, dans la répression qui suit 1956, lorsqu'il découvre que son père n'est pas celui qu'il croyait. L'histoire individuelle rejoint alors l'histoire collective. Un enfant abandonné dans un pays abandonné.

Votre film semble contredire l'idée occidentale d'une "sortie de l'Histoire".

Oui, je crois que c'est un mythe fondateur, cette idée selon laquelle l'Histoire se serait arrêtée. Venant de l'Est, on sent très fortement que ce n'est pas vrai. L'Histoire ne s'est pas arrêtée en 1945. La guerre est toujours à deux pas, d'une manière ou d'une autre. J'ai parfois l'impression que l'Occident s'est trop habitué à la liberté, au point de ne plus savoir quoi en faire. À l'Est, on dit que la liberté n'est jamais acquise, qu'à chaque génération il faut se battre pour elle. Et quand on oublie cela, on devient fragile. On se raconte des histoires confortables. Le film essaie de remettre l'Histoire dans la chair, dans le quotidien, pas dans un manuel.

Vous liez votre cinéma à une résistance face à la technologie et à la post-vérité ?

Cette histoire d'amour avec la technologie me semble empoisonnée. On n'arrive plus à gérer la technologie, c'est elle qui nous gère. On voit apparaître une époque où l'on peut dire une chose et son contraire, où la vérité se dissout. Mais ce qui est le plus inquiétant, c'est que la censure ne vient plus seulement de l'extérieur. On s'auto-censure, on s'auto-aliène. Cela fonctionne parce qu'il y a une perte de valeurs, une perte de boussole humaine. On peut mentir à des gens qui ne savent plus ce qui est humain et ce qui ne l'est plus. Dans ce contexte, le cinéma et les arts devraient préserver l'humain. Ce n'est pas un hobby de privilégiés. C'est une nécessité anthropologique. Comme raconter des histoires autour du feu. Un voyage intérieur indispensable. Les histoires qui comptent sont archétypales. Le "contenu" ne l'est pas. TikTok ne racontera jamais une histoire fondamentale. Le cinéma, à l'origine, avait quelque chose de presque physiologique, proche de l'hypnose. Aujourd'hui, tout est remplacé par des pixels, par de l'information. Je veux rester fidèle au monde physique, à l'appareil qui emprisonne la lumière, qui crée des ombres. Bien sûr, on triche. Mais on triche d'une façon humaine.

Vous parlez finalement d'"exactitude dans l'incertitude" ?

L'exactitude est un piège à singularité. C'est trop exact. Le défi est de créer un monde qui ne soit pas trop exact, pour laisser place à la projection du spectateur. L'incertitude est un mot clé du film. Par exemple, il y a cette image à expositions multiples tournée directement en 35mm. On filme la foule, on rembobine, on refilme, plusieurs fois. Pour moi, c'est une manière de faire entrer en conflit l'exactitude et l'incertitude. C'est aussi une question d'éthique. Je veux laisser assez de place au spectateur. Dans un monde obsédé par le contrôle de l'image, ma résistance consiste à créer un espace où il peut projeter quelque chose de lui-même. Les films qui m'intéressent sont ceux où le spectateur est présent.

Quelles références nourrissent cette idée d'une image ouverte ?

Je pense à David Lynch, à *Blue Velvet*, parce qu'il laisse une place immense aux projections. Je pense aussi à Pakula avec *The Parallax View*, *Klute*. Ces films travaillent le plan, pas seulement ce qu'il y a au centre, mais aussi les bords, ce qui déborde. C'est réconfortant, parce que le film dit au spectateur qu'il a une place. S'il y a trop de contrôle, trop de maîtrise émotionnelle, on écrase celui qui regarde.

Pour *Orphelin* vous avez fait évoluer votre grammaire visuelle et sonore.

Ce film demandait un style différent. J'ai changé d'outils, de grammaire. Tout devait obéir à une règle simple, ne jamais aller au-delà de ce que l'enfant peut comprendre. Avec Mátyás Erdély, le chef opérateur, on travaille dans cette logique. Il ne s'agit pas de "faire beau", mais de cadrer ce qui est essentiel pour l'histoire. Il y a aussi un travail de laboratoire, de chimie, qui impacte le négatif après exposition. Deux pellicules différentes pour 1949 et 1957. Des optiques modifiées. Et le son, l'hors-champ, qui crée des yeux intérieurs chez le spectateur. On pense beaucoup à l'évocation, à ce que l'image suggère plutôt que ce qu'elle montre.

Comment avez-vous évité la carte postale pour votre reconstitution de cette époque ?

La reconstitution pour elle-même ne m'intéresse pas. Ce que je cherche, c'est l'esprit d'une époque. Le mot-guide était la mélancolie. Un monde de fantômes, bâti sur les restes d'une promesse de modernité détruite par les idéologies. On a travaillé à partir d'archives, intégrées et recolorisées, avec des effets numériques très discrets. L'atmosphère de surveillance, de délation, devait être partout, dans les textures, sans cliché. Dans une tradition kafkaïenne, camusienne. Parfois, il n'y a rien à faire. On vit avec. On est coincés entre deux mondes.

Le film assume une dramaturgie populaire de mélodrame.

Je suis sensible aux histoires qui se situent entre le réel et l'imaginaire. *Les Nuits de Cabiria* de Federico Fellini est un film très important pour moi. Sur le plateau, je disais que je faisais du "socialisme magique". La moto, le side-car, la fête foraine, la grande roue, ce sont des images d'enfance, mais contaminées. On est dans le monde de l'enfance, et au-delà. C'est là que le film peut toucher quelque chose d'archétypal.

Le garçon traverse le film dans une fuite en avant. Comment avez-vous choisi le jeune acteur Bojtorján Barabás ?

Changer de nom à treize ans, comprendre que toute l'histoire de sa mère et de sa famille doit être réécrite, c'est vertigineux. On devient comme un enfant dans un cirque maudit. Il essaie de rester à flot. Jusqu'à la fin, la question demeure. Est-ce qu'il va sombrer, dans la petite histoire comme dans la grande ? On a découvert Bojtorján grâce à un casting ouvert. Sa vidéo révélait déjà une personnalité hors du commun. Il porte une histoire difficile, une rage, une intelligence. Il est traversé par beaucoup d'émotions, comme son personnage. Il est aussi le produit d'un siècle violent.

La mère est un personnage profondément ambivalent.

C'était central et Andrea Waskovics rend bien compte de cette ambivalence. L'histoire de cette femme m'a profondément ému.

Elle ne correspond pas aux codes actuels de représentation. Les abus reviennent, les abuseurs aussi. On n'a pas toujours le courage de dire non. Elle doit survivre, élever son enfant, et cette ambivalence est presque un tabou aujourd'hui. Je voulais être honnête, ne pas juger.

Pourquoi avoir choisi un acteur français comme Grégory Gadebois pour jouer le père ?

Il était le meilleur pour ce rôle – il a même accepté d'apprendre toutes ses répliques en hongrois ! Toute l'équipe hongroise était bluffée par sa gentillesse, son éthique du travail, sa présence, son jeu. J'aime sa vulnérabilité, sa puissance, son imprévisibilité. Il a un rythme intérieur, si important au cinéma. Les grands acteurs ont cela d'une manière innée. Le personnage devait rester ambivalent, pour que le spectateur se batte avec son propre point de vue.



Vous introduisez un double tragique du héros.

C'est une histoire ajoutée. Une autre version possible du garçon. Une version où il aurait pris les armes. Les doubles nous disent ce que nous aurions pu devenir.

La musique évoque la nostalgie et le mensonge.

Avec les frères Galpérine, on s'est inspirés de la variété hongroise des années 30-40. Une musique mélancolique, non descriptive. Elle ouvre une porte vers le passé du film. Je voulais quelque chose où la magie rencontre la dureté du réel.

Qu'avez-vous voulu laisser ouvert en refermant Orphelin ?

La vie de mon père est historique, personnelle, et aussi métaphysique. La question reste : est-ce qu'on peut rester à flot ? Ou est-ce que les traumatismes se répètent, à jamais, entre les générations ? Sommes-nous maudits ? Pour répondre, je veux laisser un espace au spectateur. C'est là que le cinéma reste vivant.

LISTE ARTISTIQUE

Bojtorján Barabás	Andor
Andrea Waskovics	Klára
Grégory Gadebois	Berend Mihály
Elíz Szabó	Sári
Soma Sándor	Tamás
Hermina Fátyol	Elza
Konrád Quintus	L'épicier
Marcin Czarnik	Géza Perlmann



LISTE TECHNIQUE

Réalisation	LÁSZLÓ NEMES
Scénario	LÁSZLÓ NEMES et CLARA ROYER
Image	MÁTYÁS ERDÉLY ASC, HCA
Musique originale	EVGUENI & SACHA GALPERINE
Design sonore	TAMÁS ZÁNYI
Montage	PÉTER POLITZER, HSE
Décors	MÁRTON ÁGH
Distribution des rôles	ÉVA ZABEZSINSZKIJ
Costumes	ANDREA FLESCH
Coiffure	JUDIT HALÁSZ
Maquillage	ODILE FOURQUIN, AMC
Superviseur effets spéciaux	GLEN MCGUIGAN
Production exécutive	YOAV ROSENBERG, MICHAEL KUPISK, KLAUDIA SMIEJA-ROSTWOROWSKA, GÁBOR SIPOS, GÁBOR RAJNA et JUDIT STALTER
Direction de production	ESZTER FIXEK
Premiers assistants réalisateur	ISTVÁN KOLOS, ADÁM KOLOS et JÁNOS GYÖRGY
Produit par	ILDIKÓ KEMÉNY, MIKE GOODRIDGE, ALEXANDER RODNYANSKY, LÁSZLÓ NEMES, FERENC SZÁLE, GREGORY JANKILEVITSCH et ALEXANDER BAZAROV
Coproducteurs	JULIETTE SCHRAMECK, THANASSIS KARATHANOS et MARTIN HAMPEL
Une production	PIONEER PICTURES, GOOD CHAOS
En coproduction avec	LUMEN, TWENTY TWENTY VISION et ARTE FRANCE CINEMA
Avec la participation de	ZDF ARTE
Avec le soutien	du HUNGARIAN NATIONAL FILM INSTITUTE, de UK GLOBAL SCREEN FUND, de FILMFÖRDERUNGSANSTALT, de MEDIENBOARD BERLIN-BRANDENBURG, de l'AIDE AUX CINÉMAS DU MONDE, du CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE, ANIMÉE, et l'INSTITUT FRANÇAIS, de la FONDATION POUR LA MÉMOIRE DE LA SHOAH, de la CLAIMS CONFERENCE, et de EUROPE CREATIVE MEDIA et de AR CONTENT MID MARCH MEDIA
Ventes internationales	CHARADES et NEW EUROPE FILM SALES
Distribution France	LE PACTE