

SUNSET

UN FILM DE LÁSZLÓ NEMES



AD VITAM PRESENTE

Un film de LÁSZLÓ NEMES

avec

JULI JAKAB VLAD IVANOV EVELIN DOBOS

SUNSET

2018 • Couleur • Durée : 2h21 • Formats : 1:1.85/5.1

SORTIE LE 20 MARS 2019

DISTRIBUTION
AD VITAM
71, rue de la Fontaine au Roi
75011 Paris
Tél. : 01 55 28 97 00
contact@advitamdistribution.com

RELATIONS PRESSE
LAURENCE GRANEC - VANESSA FRÖCHEN
71, boulevard Voltaire
75011 Paris
Tél. : 01 47 20 36 66
presse@granecoffice.com



SYNOPSIS

1913, au cœur de l'empire austro-hongrois.

Írisz Leiter revient à Budapest après avoir passé son enfance dans un orphelinat. Son rêve de travailler dans le célèbre magasin de chapeaux autrefois tenu par ses parents est brutalement brisé par Oskár Brill le nouveau propriétaire.

Lorsqu'Írisz apprend qu'elle a un frère dont elle ignore tout, elle cherche à clarifier les mystères de son passé.

À la veille de la guerre, cette quête sur ses origines familiales va entraîner Írisz dans les méandres d'un monde au bord du chaos.

CONTEXTE HISTORIQUE



Au cœur de l'Europe, la monarchie austro-hongroise, où la modernité le dispute à l'obsolescence, se trouve avant la Première Guerre mondiale au centre de toutes les tensions européennes. François-Joseph, empereur d'Autriche et roi de Hongrie, règne depuis Vienne sur de vastes territoires qui représentent une douzaine de nations aux cultures et aux religions diverses. Socialisme, anarchisme, nationalisme : toutes sortes d'idéologies et d'aspirations politiques héritées du XIX^e siècle y essaient. À Vienne, l'antisémitisme moderne atteint sa maturité. De nouvelles approches scientifiques, les premières formes d'études psychologiques et de psychanalyse se développent, alors que se forment des groupes pseudo-scientifiques et intellectuels, des sectes occultes à la tête desquelles des leaders éclairés veulent prendre une place particulière dans la société. Ainsi, de nombreux mouvements fondamentalement marginaux mais enthousiastes coexistent en Autriche-Hongrie, où toutes les formes d'art, y compris l'architecture, la littérature et le cinéma, sont en plein épanouissement. La crise d'identité résultant de la fragmentation des aspirations et du déclin de la monarchie, associée au désenchantement du monde et à la crise de la masculinité, donnent naissance à un monde vibrant qui pourrait aller à sa prospérité ou à sa chute.

Par-delà l'amour nourri par la société pour la technologie et son optimisme sans limite, un profond malaise se fait toutefois sentir – le sentiment rampant que quelque chose de menaçant, peut-être d'apocalyptique, va se produire. Cette société, dont les codes et la sophistication sont incarnés par la manière dont les gens s'habillent et se comportent – les chapeaux qu'ils conçoivent et portent – préserve une façade de tranquillité. Mais sous le vernis de la civilisation, beaucoup de forces incontrôlables sont sur le point de surprendre toute une population qui place sa foi dans le progrès et la faire basculer dans une destruction d'une ampleur inédite.

LÁSZLÓ NEMES - ENTRETIEN



Michel Ciment et Jean-Christophe Ferrari : Comment est né ce projet et s'agit-il d'une histoire originale ?

C'est un projet que je portais en moi, avant même de réaliser *Le Fils de Saul*, mais pas sous cette forme-là. J'imaginai une femme au début du siècle dernier. L'idée était un peu vague : elle impliquait un personnage qui portait en elle le destin du XX^e siècle. Le projet a pris forme juste avant le financement de mon premier film. *Sunset* vient d'obscures interrogations personnelles sur l'Europe centrale, sa littérature, son cinéma, sa peinture et même sa photographie. Je ne suis parti de rien de spécifique, mais plutôt d'impressions. Rétrospectivement, je pense que des écrivains comme Kafka et Dostoïevski ont eu un certain impact sur moi. Les personnages de Kafka se trouvent face à un mur qu'ils ne peuvent pas franchir. C'est fascinant comme Kafka donne le sentiment qu'il est parfaitement naturel qu'il existe des obstacles infranchissables. C'est tout à fait le contraire de ce que représente le nouveau monde américain, à savoir la promesse que tout est faisable. En Europe de l'Est, rien n'est faisable. En tout cas, le récit lui-même est totalement original.

Qu'est-ce qui vous a poussé à travailler le scénario avec votre monteur Matthieu Taponier, ainsi qu'avec votre co-scénariste du Fils de Saul, Clara Royer ?

On a écrit ce film en anglais, mais on en parlait en français, et on l'a tourné en Hongrie ! Ce fut un processus bizarre. Tout cela est arrivé de façon organique. Matthieu était déjà présent comme consultant au scénario sur *Le Fils de Saul* et il était sans doute le mieux qualifié parmi nous pour construire la structure. C'est un film qui s'est fait entre amis. Je savais ce que je voulais et je pouvais dans une direction qui me semblait juste mais on naviguait en territoire inconnu car on savait qu'on écrivait un film qui sortait de l'ordinaire.



Pour les décors, vous n'avez pas choisi le studio. Par exemple, le magasin a été construit dans une rue de Budapest.

Effectivement, on a bâti les décors à l'intérieur de la ville, ce qui est assez particulier. Il faut dire que Budapest a été ravagé par le nouvel urbanisme. On a réussi, néanmoins, à retrouver des rues de l'époque. Elles nous permettaient d'entrer et de sortir du décor et de communiquer avec l'extérieur. Cela nous a permis de plonger dans un environnement que nous pouvions contrôler. Nous voulions aussi créer des couches de vie autour du personnage principal. En effet Írisz essaie sans cesse d'ouvrir des rideaux qui bouchent sa vision. Grâce au décor, on pouvait créer des obstructions visuelles et rendre compte du chaos de la ville. Ainsi que de cette effervescence qui, selon moi, caractérisait le Budapest du début du siècle. Budapest en 1910 était un peu plus chaotique que Vienne. C'était une ville qui brassait des populations et des religions très diverses. Un peu comme New York. Une telle sophistication représentait la promesse d'un avenir radieux même si, rétrospectivement, elle marque le début d'un processus de destruction.

Comment s'est fait le choix de plonger Írisz dans le monde des chapeliers ?

Il s'est fait relativement tôt, de manière instinctive. Ces chapeaux me paraissaient symboliser toutes les promesses qui accompagnaient cette époque, ainsi que sa sophistication. Les femmes projetaient leur personnalité dans cet accessoire de mode. Il symbolise bien l'insouciance et les illusions de l'époque. En 1900, il n'y avait pas moins de cent magasins de chapeaux pour femmes à Budapest. C'était une civilisation très confiante dans son avenir, avec le développement des arts, de l'industrie et de la technologie, et qui, pourtant, quelques années plus tard, allait être détruite. D'abord sur les champs de bataille, puis avec l'écroulement de l'empire des Habsbourg. Le film interroge la manière dont une civilisation peut créer, de façon presque métaphysique, le désir de se détruire elle-même.

Le rôle d'Írisz est très ambivalent, très mystérieux, car on a le sentiment que non seulement elle accélère la chute de cette société mais que peut-être même elle la fabrique. D'ailleurs un personnage lui dit : « C'est vous qui projetez le mal qui est en vous ». Ce n'est sans doute pas un hasard que le quatuor La Jeune fille et la mort de Schubert accompagne son cheminement. Tout en voulant découvrir la vérité, elle semble animée par de profondes pulsions destructrices.

J'étais curieux de suivre une protagoniste qui arrive de manière innocente dans une ville qu'elle ne connaît pas et qui, au fil du voyage qu'elle entreprend, tente de comprendre le monde qui se déploie autour d'elle. De son côté, le spectateur est conduit à mieux la connaître, à pressentir ses ambivalences. Les codes cinématographiques traditionnels veulent que le spectateur accède à la psychologie du personnage mais c'est justement ce que nous avons voulu remettre en question. Pour privilégier la connaissance des profondeurs de l'âme humaine. De ce point de vue, Írisz reste un mystère.

Comment avez-vous choisi Juli Jakab pour interpréter Írisz Leiter ?

Je la connaissais depuis un certain temps, elle avait déjà joué dans quelques films hongrois et je lui ai donné le rôle d'une des jeunes femmes dans *Le Fils de Saul*. Elle était pour moi une énigme personnelle, avant d'être mon interprète. Je crois qu'on perçoit, en regardant le film, mes incertitudes à son égard ainsi que les interrogations qu'elle suscitait en moi, notamment quant aux différentes strates de sa personnalité et à l'énergie que celles-ci produisent. Je crois que je l'ai aussi éprouvée pendant le tournage. J'ai essayé de percer certains mystères et je n'ai pas réussi ! Elle porte en elle quelque chose qui va au-delà de sa personne.

Ce qui est beau chez elle, c'est que son visage semble venir du cinéma muet. La pellicule a, plus que tout autre support, la capacité de dévoiler un visage.

Il y a aussi, à côté d'une vraie innocence, quelque chose d'inquiétant dans son visage. Il y a un côté presque métaphysique chez elle et cela faisait partie du projet du film.

Un autre mystère, c'est la mort du frère. On ne le revoit plus. Est-il vraiment mort ou bien son retour est-il fantasmé par elle ?

La réponse à cette question est laissée à l'interprétation du spectateur. Mais il est nécessaire qu'il se la pose. Quoiqu'il en soit, le frère représente un pôle par rapport auquel elle doit se positionner. D'ailleurs, à la fin, elle s'habille en homme. On se demande alors si ce frère est bien réel.

La Shoah n'est comparable à rien d'autre, mais Sunset raconte la recherche d'un frère, et votre premier film accompagnait la recherche d'un fils. Dans Le Fils de Saul, vous évitiez de représenter le génocide en rendant flou l'arrière-plan. Vous utilisez ici un procédé analogue.

Il était très important ici de suivre la subjectivité du personnage principal. Il fallait intégrer la limitation de ses possibilités perceptives dans l'expérience même du spectateur. Et cela, on a pu l'atteindre en restant le plus près possible d'Írisz, en faisant ressentir au spectateur que ce qu'elle voit est limité. Les conventions cinématographiques veulent que quelque chose soit dévoilé. Ce sont ces conventions que j'ai voulu remettre en cause ici.

Non seulement on ne voit pas mais on a même, parfois, l'impression qu'Írisz projette ses sentiments sur les choses, qu'elle projette - au sens cinématographique du mot - son monde intérieur sur l'extérieur, comme dans la séquence où elle regarde à travers les vitres du carrosse. L'avez-vous pensé ainsi ?

Sans doute était-ce inconscient mais je crois que vous avez raison. Plus le film avance, plus on entre dans la vision de la protagoniste avec ses carences. Je n'ai pas voulu faire un film d'histoire, ni un film politique, ni un film social, ni tracer un chemin balisé. Au contraire, j'ai voulu que le spectateur s'immerge dans le monde représenté pour qu'il suive au plus près Írisz et qu'il commence à s'interroger sur la réalité et la véracité de ce qu'elle voit et ressent.



S'agissant de la manière dont la caméra reste près des personnages, les séquences commencent souvent par un plan sur la nuque d'Irisz. On songe aux propos d'Emmanuel Lévinas sur la nuque. Selon lui, la nuque appartient au visage car, plus que toute autre partie du corps, elle témoigne de la vulnérabilité de l'humain.

C'est intéressant mais je ne connaissais pas ces considérations de Lévinas sur la nuque. D'un point de vue cinématographique, quand on filme la nuque, le spectateur est amené à s'interroger sur ce qui se passe sur le visage. Et il n'a pas forcément accès à cette information au bon moment. Pour moi c'est une question fondamentale que tout film doit poser : est-ce qu'on a accès à la bonne information au bon moment ? Et quelle est l'attente que cela suscite ? Quel désir ? *Sunset* est aussi un film sur le désir.

Le film projette un corps féminin dans un espace. Ce corps rencontre des obstacles qui arrêtent son élan, elle les contourne. Parfois ces obstacles permettent au contraire à son élan vital de prendre toute sa dimension. Cette stratégie visuelle

fait beaucoup penser à Ophüls. Or dans les entretiens que vous avez accordés, vous ne le citez pas. Vous faites plus volontiers référence à Antonioni ou à Kubrick.

La vision de *Lettre d'une inconnue* m'a énormément marqué. C'est un film qui a laissé beaucoup de traces en moi. Ophüls envisage le rapport des personnages à l'espace d'une manière qui m'intéresse beaucoup.

Comment travaillez-vous avec votre chef opérateur habituel, Mátyás Erdély, de la décision de tourner en pellicule aux choix chromatiques, en passant par l'éclairage ?

J'ai l'impression de passer pour un ovni en persistant à travailler avec la pellicule. Je suis un peu effaré de la rapidité avec laquelle la technologie numérique est en train de mettre fin à la pellicule. Avec sa disparition, c'est beaucoup plus qu'un support qu'on perd. Moi, si je ne tourne pas en pellicule, je ne tourne pas. Je pense par ailleurs que la télévision, en accélérant un tel changement de support, a eu beaucoup

d'influence sur le style des films : le langage cinématographique est en train de se rétrécir, de devenir de plus en plus conventionnel. La pellicule me permet encore de créer un cadre très défini, de repousser les limites du cinéma, ce qui devrait être l'objectif de tout réalisateur. Avec Erdély, on a hésité entre un format large, type cinémascope, et un format carré. Finalement, étrangement, on a choisi un format qui a pratiquement été abandonné avec le numérique, le 1-85. Nous ne l'avions jamais vraiment apprécié mais ce qui nous a convaincus, c'est l'objectif sphérique. Il nous permettait d'être proche du personnage sans constituer le monde autour d'elle en spectacle. Pour ce qui est des choix chromatiques, nous travaillions avec des murs recouverts de références artistiques de l'époque : des tableaux hongrois, allemands, autrichiens, des photos. Cela dit, et c'est valable aussi pour les costumes et les décors, nous n'avons pas voulu réaliser un film qui se contente de mettre de beaux objets en vitrine. Nous souhaitions refléter la sophistication et le raffinement de cette période sans nous livrer à un étalage d'antiquaires. Avec les costumiers et les décorateurs, on a choisi des éléments assez simples pour que l'ensemble paraisse organique et naturel.

A voir Sunset, et c'était déjà le cas dans Le Fils de Saul, on est frappé par l'utilisation que vous faites des éléments : le feu, l'eau, la terre. Leur intensité imprime la pellicule. Cela donne au film une espèce de poésie archaïque.

Oui, je suis naturellement attiré vers les éléments fondamentaux. Je crois que des forces mythiques habitent l'âme humaine.

A propos de l'eau, on pense notamment au Danube auquel Claudio Magris a consacré un si beau livre. A quel moment de l'écriture avez-vous imaginé les séquences sur le fleuve ?

Pour ce qui concerne l'eau et la noyade, c'est *L'Aurore* de Murnau qui nous a servi de référence. Il est étrange, d'ailleurs, que ce film ait été commandé à Murnau par un Hongrois. C'est un film où l'ancien monde et le nouveau monde se croisent, comme s'ils coexistaient. Mais *L'Aurore* témoigne de la foi de Murnau

dans la civilisation, une civilisation toujours capable de se reconstruire sur des bases humanistes. *Sunset* est beaucoup plus sombre. Et rend compte d'une vision cyclique de l'Histoire où celle-ci, au lieu de se régénérer, revient à la tentation de l'auto-destruction. Cela dit, *L'Aurore* flotte un peu partout dans *Sunset*.

Vous avez choisi d'utiliser des musiques d'opérettes, celles de Franz Lehar, etc.

C'était un monde très actif musicalement. Il est très étrange que l'art moderne et le divertissement absolu aient ainsi cohabité en Europe centrale, dans une région aussi circonscrite. Cela a créé une ébullition mais aussi une grande désillusion. Je voulais utiliser la musique comme un couloir vers le personnage principal. Et faire résonner tout ce qu'on entend à l'extérieur avec l'intimité d'Írisz. C'est un film qui procède beaucoup par citations. Différentes couches de temporalités se superposent, aussi bien visuellement que musicalement. Le cinéma n'est pas indépendant des autres arts, il est informé par tout ce qui l'a précédé. C'est pourquoi il est important pour moi que mon film soit relié, par des passerelles, à d'autres formes d'expression.

Il a fallu sans doute du temps pour trouver la fréquence appropriée à toutes ces différentes strates sonores. Le mixage a-t-il duré longtemps ?

Oui, le mixage a été très long. Quatre mois et demi. Cela nous a demandé beaucoup de patience. On a cherché par exemple à créer des moments où on n'arrive plus à faire la distinction entre la musique et le son. Le travail de mixage devait permettre que le spectateur accompagne la quête d'Iris, soit dans sa tête. C'était capital pour moi.

Le personnage de Brill évoque un patriarche, une sorte de Dieu castrateur et destructeur. On pense au Moïse de Freud. D'autant que la société austro-hongroise pratiquait le refoulement.

C'est un personnage qui, tel un roi, règne sur le monde qu'Írisz essaie de découvrir

et de comprendre. On ne sait jamais exactement comment le situer. Est-ce qu'il représente un obstacle ou un adjuvant qui va la guider ? C'est un père qui peut détruire. Il forme un contrepoids indispensable au personnage d'Írisz. D'autant qu'ils entretiennent un rapport filial.

Vous faites aussi référence ici, comme dans vos films précédents, à La Terre vaine de T.S. Eliot, un texte écrit au lendemain de la Première Guerre mondiale. Voilà un poème qui, lui aussi, fait référence à la destruction de la civilisation et à l'horreur que celle-ci produit.

Le texte est cité au moment où Írisz se retrouve dans une foire, sous une tente. Elle entend la femme sans visage qui chuchote des prédictions devant des hommes en train de l'écouter. Elle dit alors un extrait de *La Terre vaine*. Cela correspond à un moment où Írisz nourrit des doutes sur ce qu'il se passe exactement autour d'elle, et en elle. On se rend compte alors que le vernis de la civilisation est extrêmement fin. Qu'il couvre mal toutes les couches du passé qui affleurent. Ainsi que la mort qui rode en permanence. Comme on dit : la bête est tapie.

A voir vos deux longs-métrages, il ressort clairement que vous êtes intéressé par les ruptures historiques. Sunset se termine par un plan sur les tranchées qui fait penser aux Sentiers de la gloire de Kubrick. Cette image apparaît comme l'aboutissement de tout ce que le film a raconté.

Les deux films sont liés de maintes manières. Dans *Le Fils de Saul* on voit un plan qui montre une jeune femme qui sort de l'obscurité du camp des femmes. Si à côté de ce visage, on met celui d'Írisz, on se dit que, au fond, c'est le même visage (d'autant que c'est la même actrice). Pourtant, si on met les deux visages côte à côte, on sent qu'il est impossible de les réconcilier. Alors même qu'elles n'ont que quelques années d'écart, que cela pourrait être la même femme. Cette impossible réconciliation exprime bien, selon moi, ce que fut le conflit fondateur du XX^e siècle. Le visage ensoleillé d'Írisz porte à la fois la promesse et sa destruction. Comme si toute promesse portait déjà sa propre destruction. L'Europe centrale charriait de nombreuses espérances. Vienne et Budapest annonçaient la modernité. L'Europe

centrale a joué un rôle déterminant dans le destin du monde. Il est frappant que, quelques décennies plus tard, ce soit une région complètement ravagée.

Si l'on considère que l'Europe centrale annonce le futur de l'Europe, la politique menée par Viktor Orbán est de mauvais augure...

Je suis toujours récalcitrant à faire ce genre de raccourci. J'ai essayé de faire un film qui ne soit pas politique au sens premier du terme. Parfois on me reproche de ne pas faire des films plus politiques. Mais je crois que les films ont leur manière à eux d'être politiques. J'essaie d'aller contre la tendance à faire des fiches d'histoire pour classes de première. C'est une facilité dans laquelle le cinéma tombe trop souvent.

On devine toutefois que vous n'êtes pas très optimiste quant à l'avenir de notre civilisation...

Il n'y a pas beaucoup de raisons d'être optimiste. Quand on songe aux chemins empruntés par le continent européen depuis cent ans, on bute sur un mystère. On peut bien sûr avancer des explications historiques. Mais elles ne suffisent pas pour comprendre cette espèce de soif métaphysique d'auto-destruction. Je ne vois pas comment expliquer autrement le fait que l'humanisme ait été si radicalement piétiné alors que l'Europe centrale semblait être à son apogée. *Sunset* interroge ce mystère.

Entretien réalisé par Michel Ciment et Jean-Christophe Ferrari
- à paraître dans le numéro de mars de la revue *Positif*





BIOGRAPHIE

László Nemes est né le 18 février 1977 à Budapest en Hongrie. Après des études d'histoire, relations internationales et scénario à Paris, il a travaillé en tant qu'assistant réalisateur sur des courts et longs métrages en France et en Hongrie. Il a assisté Béla Tarr sur *L'homme de Londres*, puis a étudié la réalisation à l'université de New York. Ses courts métrages ont reçu près de trente prix dans plus de cent festivals internationaux. Son premier long métrage, *Le Fils de Saul*, a gagné le Grand prix au Festival de Cannes de 2015, le Golden globe et l'OSCAR pour le meilleur film étranger en 2016.

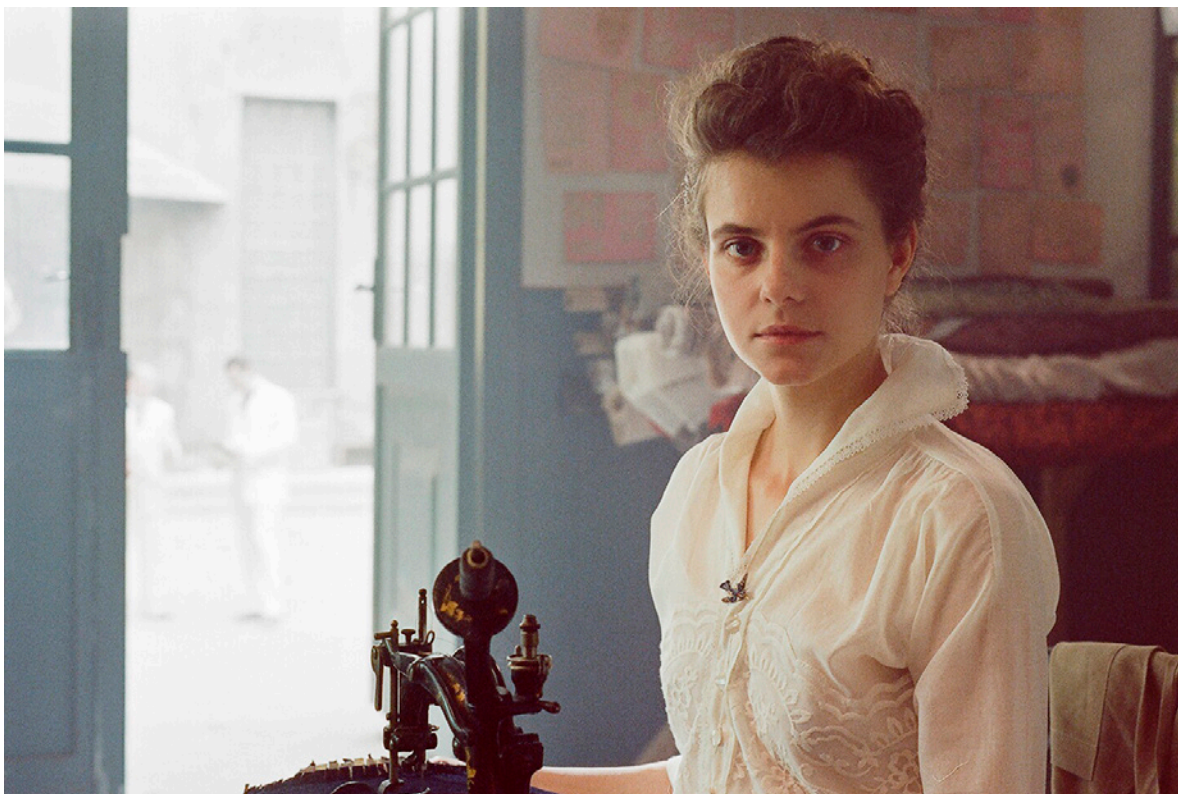
Sunset est son second long métrage.

LONGS MÉTRAGES

- 2018 *Sunset* - scénariste, réalisateur
- 2015 *Le Fils de Saul* - scénariste, réalisateur

COURTS MÉTRAGES

- 2010 *The Gentleman Takes His Leave* - scénariste, réalisateur
- 2008 *The Counterpart* - scénariste, réalisateur
- 2007 *With a Little Patience* - scénariste, réalisateur



JULI JAKAB

Juli Jakab est née en 1988.

Diplômée en scénario à l'université de Théâtre et Cinéma à Budapest en 2013, elle a commencé à jouer pendant ses études et à tourner dans plusieurs courts et longs métrages.

- 2018 *Sunset* - László Nemes
- 2015 *Le Fils de Saul* - László Nemes
- 2014 *Pour des raisons inexplicables* - Gábor Reisz
- No Man's Island* - Ferenc Török

VLAD IVANOV



Avant le rôle d'Oskár Brill dans *Sunset*, Vlad Ivanov a joué dans le film hongrois *Hier* réalisé par Bálint Kenyeres. Lors du Festival de Cannes 2016, il était à l'affiche de trois films : *Toni Erdmann* de Maren Ade ; *Baccalauréat* de Cristi Mungiu et *Dogs* de Bogdan Miric.

Il a récemment incarné Piotr, le patron de Jim Carrey dans le film *True Crimes*. Avant cela, il interprétait le rôle de Franco The Elder dans *Le Transperceneige* réalisé par Bong Joon-Ho et le personnage de Grossmeier dans le long métrage *La Brume* de Sergei Loznitsas. Il a également joué le rôle de Dinu Laurentiu dans le film *Mère et Fils*, qui a reçu l'Ours d'Or à Berlin en février 2013. Vlad a également remporté le LA Critics Award pour sa brillante interprétation du Dr Bebe dans *4 mois, 3 semaines, 2 jours*.

Vlad Ivanov est également un acteur accompli de théâtre. Il a reçu différents prix nationaux en Roumanie. Il a joué dans d'autres films notables : *Police Adjective* qui remporte le Prix du meilleur second rôle à la GOPO Awards en Roumanie, le film *Contes de l'Age d'Or*, *Le Concert* qui a été nommé aux Golden Globes, *Seule contre tous* et *Principles of Life* qui a reçu de très bonnes critiques.

Au théâtre, où il a remporté de nombreux succès, il a interprété les rôles de Richard The Lion Heart dans *Le Lion en Hiver*, de Kulygin dans la pièce *Les Trois sœurs*, de l'ange dans Jeanne D'Arc ainsi que Sir Lucius O'Trigger dans *Les Rivaux*.

- 2018 *Sunset* - László Nemes
- 2017 *One Step Behind the Seraphim* - Daniel Sandu
2018 Romanian Gopo Award Winner - Meilleur Acteur
- 2016 *Dogs* - Bogdan Mirica
2018 Romanian Gopo Award Winner - Meilleur Acteur Second rôle
Baccalauréat - Cristian Mungiu
Toni Erdmann - Maren Ade
True Crimes - Alexandros Avranas
- 2015 *L'étage du dessous* - Radu Muntean
- 2013 *Mère et fils* - Călin Peter Netzer
2014 Romanian Gopo Award Winner - Meilleur Acteur Second Rôle
Dans la brume - Sergey Loznitsa
Le Transperceneige - Bong Joon Ho
- 2010 *Principles of Life* - Constantin Popescu
Seule contre tous - Larysa Kondracki
- 2009 *Police, Adjective* - Corneliu Porumboiu
2010 Romanian Gopo Award Winner - Meilleur Acteur Second Rôle
Le Concert - Radu Mihaileanu
Contes de l'âge d'or - Hanno Höfer
- 2007 *4 Mois, 3 Semaines, 2 Jours* - Cristian Mungiu
2007 LAFCA Award Winner - Meilleur Acteur Second Rôle
2008 Romanian Gopo Award Winner - Meilleur Acteur Second Rôle



LISTE ARTISTIQUE

Dans le rôle de Írisz Leiter	Juli Jakab
Oszkár Brill	Vlad Ivanov
Zelma	Evelin Dobos
Sándor	Marcin Czarnik
Szeréna	Judit Bárdos
Andor	Benjamin Dino
Nulla	Balázs Czukor
Otto von Koenig	Christian Harting
Gáspár	Levente Molnár
Countess Rédey	julia Jakubowska
Lili	Dorottya Moldován
Dr. Herz	Sándor Zsótér
Mrs. Müller	Móni Balsai
Szilágyi	Zsolt Nagy
Róbert	Péter Fancsikai
Man with monocle	Enrique Keil
Le Prince	Tom Pilath
La Princesse	Susanne Wuest



LISTE TECHNIQUE

Réalisateur	László Nemes
Scénaristes	László Nemes Clara Royer Matthieu Taponier
Chef opérateur	Mátyás Erdély
Chef décorateur	László Rajk
Montage	Matthieu Taponier
Son	Tamás Zányi
Musique	László Melis
Production	Laokoon Filmgroup, Playtime Production
Producteurs	Gábor Sipos Gábor Rajna
Co-producteurs	François Yon Nicolas Brigaud-Robert Valéry Guibal
Avec la participation de	Hungarian National Film Fund Eurimages

Aide aux Cinémas du Monde
Centre National du Cinéma et de L'Image Animée
Institut Français
Indéfilms 6
TorinoFilmLab
Creative Europe MEDIA

Ventes internationales Playtime