Document generated on 06/04/2025 9:08 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

The Man From London
Tango hypnotique
L'homme de Londres — France / Allemagne / Hongrie 2007, 139 minutes

Sylvain Lavallée

Number 269, November–December 2010

URI: https://id.erudit.org/iderudit/63540ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Lavallée, S. (2010). Review of [The Man From London : tango hypnotique / *L'homme de Londres* — France / Allemagne / Hongrie 2007, 139 minutes]. *Séquences*, (269), 30–31.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 2010

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

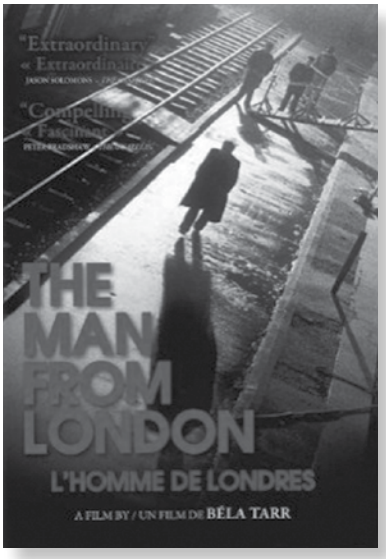
Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

The Man From London
Tango hypnotique

*Fidèle à son esthétique de deuxième partie de carrière, Belà Tarr propose avec **The Man From London** un nouveau tango hypnotique, un enchaînement de plans-séquences langoureux qu'il met cette fois au service du film noir. À partir d'une nouvelle de Simenon, qu'il adapte avec l'aide de László Krasznahorkai, écrivain hongrois avec qui il a signé ses trois derniers scénarios, Tarr opte pour une épuration narrative qui lui permet de s'attarder sur les conséquences de la trame policière plutôt que sur son déroulement.*

Sylvain Lavallée



Le doux sentiment d'onirisme qui caractérise le cinéma de Tarr depuis **Damnation** est toujours présent, dans ce noir et blanc aux contrastes marqués et cette lenteur exquise, une suspension de l'action qui laisse place à des moments en apparence insignifiants (ces longues déambulations de **Satantango** et **Werckmeister Harmonies**) — en apparence seulement, puisque ces moments pratiquement non narratifs recèlent l'essence du cinéma de Tarr. Ils sont pour lui l'occasion de faire ressortir ce réel dont il sait rendre les textures avec une virtuosité folle, autant ces visages impassibles qu'il scrute avec attention que les matériaux des vêtements ou des décors que les éclairages nous renvoient avec une prégnance rare. Ce souci de la matérialité des choses, ouvrant sur une dimension métaphysique, lui est habituel depuis ses trois premiers films, une trilogie sociale dans la lignée de John Cassavetes dont le découpage plus classique laissait poindre par moments ses préoccupations esthétiques futures, par exemple dans **Family Nest**, alors que la caméra abandonne à quelques reprises les personnages pour parcourir intuitivement leur environnement pendant qu'ils continuent leur dialogue en hors-champ.

Dans **The Man From London**, Tarr utilise la stratégie inverse, c'est-à-dire qu'au lieu de quitter ses personnages principaux pour laisser flotter quelques instants sa narration, c'est en suivant son protagoniste, Maloin, qu'il suspend le récit policier. Tarr reprend à l'image la perspective usuelle du film noir, la narration à la première personne, le personnage servant à nous guider vers l'action, la caméra pivotant à partir de lui, le contournant pour arriver à voir le détective ou le voleur par exemple, d'où cette impression que Maloin entrave la trame policière plus qu'il ne la porte. Il n'y participe d'ailleurs que rarement (lorsqu'il agit avec sa femme et sa fille, il ne s'agit plus de l'intrigue proprement dite, mais de ses conséquences), et encore, la seule véritable action qu'il pose demeure en hors-champ, alors que la caméra reste à l'extérieur d'une bicoque dans laquelle il commet un crime (ou non), même le son, trop préoccupé par le bruit paisible de la mer, reste indifférent à ce qui peut bien se passer dans cette cabane de pêcheur.

La séquence d'ouverture met immédiatement en place ce dispositif de mise en scène : un premier plan-séquence d'une douzaine de minutes épouse approximativement le point de vue de Maloin, alors que la caméra, souple et agile, capte les agissements de plusieurs personnages depuis la tour où celui-ci fait le guet dans un port nocturne. Le plan alterne entre deux espaces, un bateau, le port où il accoste et la tour qui les surplombe, une perspective distante, simple poste d'observation représentant la posture de Maloin sur le récit. La caméra se place d'abord derrière Maloin, flou en avant-plan, puis le dépasse pour se concentrer sur une discussion entre deux hommes ayant lieu sur le bateau : déjà, par sa position dans le cadre, Maloin est présenté comme notre point de vue sur le récit, une narration qu'en même temps il bloque par sa présence, puisque la caméra doit le surmonter pour embrayer sur l'intrigue policière. La caméra le délaisse ensuite pour suivre un des deux hommes qui débarque du navire amarré, puis revient vers Maloin grâce à un travelling arrière qui le ramène dans le cadre en gros plan. L'échelle de plan est éloquente : l'action policière est vue de loin, dans des plans d'ensemble, car ce qui intéresse réellement Tarr, c'est Maloin, c'est son visage sur lequel s'inscrit en gros plan les conséquences de ce drame. En même temps, les deux espaces sont présentés sans interruption, sans coupure au montage, la caméra passe avec fluidité de l'un à l'autre pour en montrer l'interaction, s'assurant de ne pas dissocier la cause de l'effet. En tombant sur le visage de Maloin, l'intrigue proprement dite s'arrête pour quelques instants, Tarr suit pendant près d'une minute sa marche lente qui nous amène de l'autre côté du navire, où se déroulera la suite de l'action. Il y a donc entre la discussion initiale, génératrice de suspens, et la suite de l'action, une pause, une suspension, due à l'apparition du personnage principal à l'écran, qui prend bien son temps pour nous amener d'une action à l'autre (bien sûr, l'action elle-même se déroule avec la même lenteur, mais au moins elle se déroule).

La version du film présentée dans les festivals était doublée en hongrois. Celle du DVD par contre est doublée en

français et en anglais, ce qui est plus logique (on s'attend à ce qu'un homme de Londres parle anglais plus que hongrois), et ce qui, surtout, génère une équivoque narrative : jamais il n'est dit que Maloin comprend l'anglais, pourtant la caméra marque toujours sa présence lors des discussions importantes. Maloin, par sa présence physique dans pratiquement tous les plans, nous donne l'impression d'être notre témoin privilégié; or, le spectateur en sait toujours plus que lui, puisque nous nous avons accès à ces dialogues que lui ne peut comprendre. La narration est donc faussement subjective, elle reprend visuellement un des codes usuels du film noir pour ensuite le détourner afin de réfléchir sur ses implications morales; ainsi, c'est Maloin que nous devrions contempler, et non l'action dont il est témoin.

C'est par ce détachement vis-à-vis de son protagoniste principal et de son récit, par son rendu envoûtant des textures du réel et du temps que Tarr peut ouvrir son film vers l'universel. Dans le plus beau plan du film, la caméra part, comme toujours, de Maloin, le laissant à sa table dans la taverne pour se diriger lentement vers une discussion entre le détective et Mme Brown, la femme d'un voleur recherché. La caméra tourne autour des deux personnages avant de se fixer obstinément sur le visage de Mme Brown pendant plusieurs minutes, alors que le détective lui explique posément les conséquences des gestes de son mari, et la nécessité de le retrouver. Encore ici, le détective reste en hors-champ, comme l'intrigue policière, secondaire, car ce que Tarr cherche, ce sont les traces de celle-ci s'inscrivant lentement sur le visage de Mme Brown, d'abord stoïque, puis laissant peu à peu paraître son émotion contenue, une simple larme, quelques tics faciaux, une douleur se dévoilant à nous en continuité, la caméra sachant en respecter l'intégrité. C'est dans ces moments d'une beauté inusuelle que le film libère l'âme du spectateur en lui laissant entrevoir l'éternel : en laissant en hors-champ la cause de l'émotion, simple prétexte, ce n'est pas la tristesse particulière de Mme Brown qui affleure l'écran, mais plutôt son idéal platonicien, c'est-à-dire l'Idée de la tristesse, sa Forme, une émotion pure, mise à nu par le travail sur la durée, sur l'espace et la matérialité des corps. Assurément, le spectateur n'en ressort pas intact.

SUPPLÉMENTS : Aucun.

■ **L'HOMME DE LONDRES** — France/Allemagne/Hongrie 2007, 139 minutes — **Réal. :** Béla Tarr — **Scén. :** László Krasznahorkai, Béla Tarr, d'après le roman de Georges Simenon — **Images :** Fred Kelemen — **Mont. :** Agnes Hranitzky — **Mus. :** Mihaly Vig — **Dir. art. :** Jean-Pascal Chalard, Agnes Hranitzky, Laszlo Rajk — **Cost. :** Janos Breckl — **Int. :** Miroslav Krobot (Maloin), Tilda Swinton (Camélia), Erika Bok (Henriette), Janos Derzsi (Brown), Istvab Lénart (Morrison) — **Prod. :** Humbert Balsan, Christoph Hahnheiser, Paul Saadoun, Gabor Téni — **Dist. :** Séville.

La perspective usuelle du film noir