



Prochainement au cinéma



Contact presse et programmation

Manuel ATTALI

01.43.48.61.49

ed@eddistribution.com

www.eddistribution.com





Résumé

Au sein d'une obscurité qui rassure, où seuls les éclairs et le bruit des détonations témoignent de la présence lointaine d'une guerre, un vieil homme imperturbable traverse un paysage hivernal. Il porte sur ses épaules son pilori de bois, lui servant à transporter de l'eau.

Sur son chemin, il aperçoit un enfant près d'un feu, sous un arbre, sur une berge ; sur une berge, sous un arbre, un enfant qui fuit la guerre rencontre un vieil homme. C'est sur ce tapis de neige, à l'abri de l'arbre, que les temporalités se croisent, que les souvenirs resurgissent et que la peur est partagée, avec pour seul réconfort la chaleur humaine.

Prix du meilleur réalisateur

IndieLisboa

Meilleure fiction

Compétition Internationale

Lima Independente

Prix de la meilleure photographie

Caminhos do Cinema Português

Portugal - 2018 - 1h44 - VOSTF - Couleur - 16mm sur DCP - 1,66

“ Le désir de faire naître un film émane toujours d’une sensation, ou mieux encore, d’un tourbillon de sensations. ”



André Gil Mata

Né en 1978 au Portugal, André Gil Mata commence une licence de mathématiques tout en travaillant dans le domaine artistique. Après son diplôme il rentre à l'ESTC de Lisbonne en 2012 où il obtient son master en direction de film, puis son DLA au Film Factory de Sarajevo. De 2001 à 2008 il est le commissaire du Festival de Cinema *Luso Brasileiro* de Santa Maria da Feira. En parallèle, il fonde le studio indépendant de la photographie et du cinéma *Átomo47*, ainsi que la société de production *Bando a Parte*.

Il réalise *Water Ask* son premier court-métrage en 2009, qui est présenté dans plusieurs festivals internationaux et remporte de nombreux prix. *House* (2010), son deuxième court métrage, a été projeté à IndieLisboa'01 et au Festival de Cinéma Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira. *The Gravedigger* son troisième court-métrage a remporté les Mèlies d'Argent en 2013. *Captivity*, son premier long métrage documentaire, a été primé à Doclisboa en 2012 et a remporté le DocAlliance Award 2013 entre autres. En 2016 il réalise son premier long métrage de fiction *How I Fell in Love with Eva Ras*, créé au FidMarseille où il a remporté la mention spéciale du jury du concours international, et a été présenté dans de nombreux festivals, tels que Mar del Plata, Rotterdam IFF, Jeonju, First Look Film Festival of the Museum of the Moving Image, NY. Son dernier court-métrage, *In a Snow Globe* (2017), a été primé à IndieLisboa 2017.

“ Car nous sommes
comme les troncs d’arbre dans la
neige. On dirait qu’ils reposent
bien à plat et que d’une petite
poussée on devrait pouvoir les
faire bouger de là.
Et non, on n’y arrive pas, car ils
sont solidement arrimés au sol.
Mais voilà,
même ça n’est qu’une apparence. ”

Franz Kafka

A propos du film

TEXTE D'ANDRÉ GIL MATA

L'arbre est un film qui a pour sujet la répétition cyclique de l'humanité dans le courant de la vie. Un rituel qui n'oublie jamais que la vie marche vers les morts. C'est un film fluvial, froid et nocturne. Dans une ville assiégée, la nuit, un vieil homme traverse un paysage d'hiver dans une barque et, sur le rivage, il voit un enfant blotti sous un arbre dénudé, auprès d'un feu maigre; un enfant qui fuit la terreur de la guerre rencontre un vieil homme. Un miroir, une répétition à travers lesquels cet homme se réconcilie avec lui-même et ses souvenirs, et un enfant qui retrouve de la chaleur et l'espoir de rester en vie, tandis que la rivière se contente de suivre son cours.

Je suis arrivé à Sarajevo une nuit de décembre 2013. La ville était recouverte de neige et j'étais seul. Je me rendis à Bjelave, où se trouvait la résidence étudiante dans laquelle je devais loger. En chemin, je pris conscience de pénétrer dans l'Europe de l'Est, postérieure au mur de Berlin - je m'étais sans doute construit une image de cette époque et de cette Europe à travers les films de Kieslowski. A mesure que je montais, les rues désertes étaient de plus en plus enneigées. Les immeubles étaient tous semblables: la fumée qui sortait des cheminées, les portails hauts et massifs, les vastes halls de la résidence, les chambres toutes pareilles, les lits d'une personne avec les mêmes couvertures beiges, les immenses fenêtres. De la fenêtre de ma chambre je voyais la vallée, la ville blanche et les lumières sur le versant opposé - Bistrick Hill. On aurait dit des étoiles dans un ciel très bas. Je descendis de la colline dans l'intention de manger quelque chose. La rue déserte me conduisit dans le centre ville. C'était la première fois que je me trouvais dans une cité enneigée. Le froid m'apportait un grand sentiment de paix. Les maisons étaient couvertes d'impacts de balles. Je pensai à la guerre, à l'impression de se trouver encerclé. En regardant ces montagnes, je me sentis oppressé et cette sensation ne me quitta jamais. Une prison calme et paisible, créée par la puissance de son environnement. C'était comme si le souvenir de la guerre des années 1990 que j'avais gardé des images transmises par la télévision et la presse collaient au présent de façon indélébile.



J'étais venu ici pour faire des études de cinéma et de mise en scène. Mais l'histoire de cette ville me paralysait. Je me sentais incapable de tourner. Le passé, la façon dont les gens le ressentaient, tout m'était incompréhensible. Quelle avait été la vie quotidienne de la population durant toutes ces années de siège?

L'hiver dura longtemps, la neige et la glace ne fondirent qu'à la fin d'avril. Un matin, j'avais dû aller à Ilidza, un quartier dans l'ouest de l'agglomération. Je traversai la ville de part en part et, plus j'avançais plus je découvrais des traces de la guerre, des immeubles détruits et désertés, des quartiers délabrés, des visages plus tristes et des enfants qui mendiaient dans la rue. Je franchis la Bosna sur un pont. L'eau coulait entre la neige et j'aperçus un arbre à côté duquel de la fumée s'élevait vers le ciel. Je trouvai étrange que quelqu'un tentât de se réchauffer dans la neige, au bord d'une rivière. Malgré tout, pour la première fois, je me sentis capable de prendre des photos.

Une forme sombre émergeait de tout ce blanc, à côté de l'arbre dénudé. Ce n'est que plus tard, en regardant les photos, que je m'aperçus qu'il n'y avait pas de feu. Le feu que j'avais imaginé m'avait été suggéré par la fumée produite par la rencontre des acidités différentes des eaux de la Bosna et de la Miljacka. Mais cette image m'était restée. La forme sombre, sur le rivage, près de l'arbre, dans la neige, tentant de se réchauffer.

Ces photos n'avaient aucune référence temporelle. J'aurais pu les avoir prises n'importe quand. En les regardant, je m'imaginai que la silhouette était celle d'un vieil homme. Lentement, je commençai à amalgamer ces images avec celles de la guerre et des bâtiments en ruines, avec l'impression de cette ville enserrée dans les montagnes. J'imaginai que cet homme avait été là, dans cette ville, pendant la Seconde Guerre mondiale et, de nouveau, dans les années 1990, pendant le siège.

Cette idée de quelqu'un ayant vécu, au cours de son existence, deux guerres dans cette ville, finit par m'obséder. L'idée de ce film est née de cette image.

Dans *l'Arbre*, il est question de la relation entre le caractère physique, la force physique de l'homme, face à la guerre qui l'environne, mais aussi face à l'austérité de la nature, toujours soulignée par la neige qui ne cesse jamais de tomber. Mais aussi du moment où un enfant doit affronter la guerre tout seul, avec une innocence qui transforme, en quelques instants, la tendresse en colère, la beauté en rage, la douceur en furie.

Ces gestes forts nous rappellent que même un homme qui a perdu tout espoir peut rester déterminé - en cherchant les éléments de base de sa survie et de la survie de ceux qui l'entourent. Une répétition de gestes et de mouvements où le présent arrive sous forme de souvenir, la réalité sous forme de paysages intérieurs et où la nature est préparée pour le mouvement circulaire du temps.

L'Arbre est un film dans lequel la représentation humaine se limite à Ibro, à deux âges différents, et à sa mère. Tous les autres personnages nous sont montrés en hors champ, par le son, plaçant Ibro dans une confrontation solitaire, accroissant le rapport des proportions entre le paysage de montagne et la neige qui semble toujours l'engloutir.

Ibro ne croit guère dans l'existence de l'homme : il vit seul, dans la maison de son enfance, avec son chien. Il consacre pourtant ses journées à un rituel consistant à aller chercher de l'eau pour lui-même et ses voisins, toujours accompagné de son chien. La guerre est là, invisible, présence menaçante entre le silence et les coups de canons.



Chaque jour la même chose. Il défait la corde qui amarre la barque à la rive et prend les rames. A l'arrière-plan, la ville rapetisse. Le silence de la neige est interrompu par le tintement des bouteilles d'eau qui s'entrechoquent.

La photo très contrastée met en relief la puissance de la neige et la présence de la rivière, l'ombre rehausse les éléments clés de l'image. Les longs plans séquences font naître l'impression que les personnages sont en suspension dans le temps, dans l'espace, dans la nature, tandis que l'Histoire intervient à travers les sons, les mouvements internes.

Le son a été reconstruit, créant une sorte de seconde bande image. Dans cette bande, le hors-champ a une présence qui agrandit l'image, qui complexifie le temps, qui multiplie l'effet miroir et déplace celui qui regarde.

André Gil Mata

L'Arbre, des racines à la cime.

INTERVIEW AVEC ANDRÉ GIL MATA

D'où vient l'idée du film ?

Une des images les plus fortes que j'ai vues était celle des enfants qui allaient chercher de l'eau sous le feu des snipers. L'idée est venue de cette image, quelqu'un qui ne croit plus en l'humanité mais dans un état d'esprit de survie quotidien, se réveille tous les jours et fait ce qu'il doit faire.

Les gens qui font face à des moments aussi difficiles se rapprochent. Je pensais au petit rôle de ce type dans la société, ramasser les bocaux et les remplir d'eau pour ses voisins devient un devoir commun.

Je ne donne pas dans la philosophie. C'est juste une image qui me vient à l'esprit et que j'ai envie de montrer. Les maisons que l'enfant regarde pendant qu'il dessine sur la vitre. Quand j'étais petit je dessinais tout le temps sur les carreaux. Je voudrais que celui qui regarde ressente la solitude de la mère et de l'enfant, l'absence du père qui est à la guerre. Et je ne veux pas le dire avec des mots, mais trouver un moyen de vous faire ressentir par vous-mêmes la paix et le temps, vous inciter à réfléchir librement par le film. Avec un dialogue, j'aurais pu donner cette information en une seconde, mais le temps est la seule chose capable de créer une véritable pensée. Dans la vie, on parle beaucoup mais si nous étions plus silencieux nous pourrions penser davantage et ce que nous dirions aurait plus de portée.

Pouvez -vous nous parler de la temporalité du film ?

Je ne crois pas que le temps soit linéaire. Les calendriers nous préoccupent trop et demain est un autre jour - notre esprit est formé à penser d'une certaine façon.

J'ai trouvé un moyen de passer d'un temps à l'autre en faisant suivre à la caméra un chemin en U. La caméra était placée devant la fenêtre, depuis le point de vue de l'enfant, et reculait dans la pièce. Puis elle se déplaçait le long du mur extérieur avant de revenir à l'intérieur. L'équipe s'inquiétait pour ce plan.



Je voulais que les pièces semblent identiques, mais avec beaucoup de choses absentes, parce qu'au cours des années de guerre, ils avaient dû brûler des meubles pour se chauffer. L'équipe disait que ça ferait croire que c'était la maison du voisin. Moi, je ne voulais que rien n'indique que c'était la même maison.

Il y a une impossibilité du rituel lorsque le temps cesse d'être vécu, ou encore d'être ressenti. Néanmoins dans les récits des gens de cette époque, de leurs expériences, de leurs souvenirs durant cette guerre monstrueuse, il y avait un côté très ritualisé chez eux. La routine les maintenait en vie. Il y a un côté sombre dans le film parce que c'est le reflet et des sentiments que j'ai eu pendant que je vivais à Sarajevo. Je pense vraiment que la vie est noire avec quelques points lumineux. C'est pourquoi le film est sombre et je pense qu'il est difficile aujourd'hui de faire un film lumineux. Il est noir et froid comme la neige.

La lumière, provient de l'espoir de ceux qui nous entourent, de ceux qu'on aime ; cette flamme qui nous réchauffe, comme une bulle qui nous rassure, un placenta dans lequel nous nous blottissons quand il n'y a plus rien. Dans ces moments là, le temps cesse d'exister, seul le présent existe.

Votre film est très visuel et sensoriel. Quelle a été votre approche de travail ?

L'image qui m'intéresse est une image totalement obscure que l'on peut ensuite éclairer, afin de montrer ce que l'on souhaite et laisser dans le noir ce qu'on ne veut pas. C'est le seul moyen de créer un monde à soi, au cinéma et je suis convaincu que nous avons le devoir de créer un monde personnel dans un film. Je crois aussi pouvoir dire que c'est une chose en laquelle croient Joao Ribeiro (le directeur de la photographie) et Sandra Neves (la directrice artistique), et qu'ils la ressentent, à leur façon, bien entendu. C'est donc toujours un travail d'équipe. Une chose à laquelle je tenais principalement, c'est que «le danger» soit toujours suggéré, soit par le son soit par la lumière. L'obscurité peut être véritablement synonyme de paix, davantage que la lumière.

Je trouve que lorsqu'on filme sur pellicule, on acquiert une technique dont il est très difficile de se défaire quand on filme en numérique. Evidemment, le numérique permet certaines choses, par exemple laisser tourner la caméra pendant une heure, ce qui est impossible autrement. Mais la pellicule crée une relation avec la matière qui apporte de la plasticité, des impressions chromatiques et sensorielles impossibles à obtenir avec le numérique. Et puis ces caméras 2K ou 4K donnent une curieuse haute définition qui, pour moi, fait que tout semble pareil. Aussi je pense que ce que nous recherchions dans la matière ne pouvait être obtenu qu'avec la pellicule.

Pourriez-vous nous parler de vos influences picturales ?

On s'est appuyé sur de nombreux peintres et cinéastes. Tout le monde a apporté, à sa façon, des inspirations plastiques. Joao arrivait toujours avec des reproductions de tableaux qui lui venaient à l'esprit pendant la lecture du scénario. C'est stupéfiant le travail qui se fait de cette manière, il arrive qu'on échange davantage en regardant qu'en parlant. J'ai mes préférences, moi aussi, j'aime énormément Van Gogh. Pour les films, *La Nuit du chasseur* nous a beaucoup inspirés.



J'aime vraiment les réalisateurs capables de construire un décor à partir d'une idée. Les adaptations de Dickens faites par David Lean nous ont énormément inspirés également.

Parmi les artistes yougoslaves, *Trois* de Petrovic est l'un des plus beaux films que j'aie jamais vu, sa façon de travailler sur le son est incroyable. Dusan Makavejev, Zivojin Pavlovic, Ante Babaja sont des cinéastes qui devraient figurer dans l'Histoire du cinéma, de la même façon que Antonio Reis ou Margarida Cordeiro. Je pense que ce sera un jour le cas.

J'adore évidemment Wiene, Murnau et Lang, même si nous n'en avons pas conscience, ce sont des références pour nous tous réalisateurs, des maîtres qui ont donné une nouvelle direction au cinéma, à l'époque. Pour moi, Murnau est le cinéaste le plus important de l'histoire du cinéma et un avant-gardiste. *Nosferatu* et *L'Aurore* sont sans doute les plus beaux films du monde.

De même pour *L'Aurore*, bien sûr, il se passe beaucoup de choses, mais ce n'est pas ce qui est important - le cinéma a toujours été une question de gestes. Si vous mettez plus d'actions ou d'histoire dans un film, vous distrayez le spectateur de ce qui compte. En regardant *Sarajevo*, vous avez déjà tant de couches d'Histoire devant vos yeux. Portant ses bouteilles, l'homme est très petit à côté de toute la nature qui l'entoure. La simplicité et la concentration singulière de sa tâche paraît minuscule mais elle est néanmoins dangereuse et vitale.

Comment avez-vous dirigé les acteurs ?

Peter et Philip ne sont pas des acteurs. Peter est le père d'un de mes amis bosniaque, Philip est le fils d'un ami d'amis bosniaques et je pense que c'est surtout ce qu'ils sont dans la vie qui les éclaire d'une façon particulière. C'était important pour moi qui ai passé beaucoup de temps à Sarajevo. La ville et les gens m'ont beaucoup apporté. Les impressions que j'ai essayé de créer dans le film sont reliées à cette période, pour la plupart du moins. Ce film est ancré dans ce lieu. Les plans étaient fixés à l'avance, avec toutefois une ouverture sur la façon dont les personnages « danseraient » avec la caméra, ainsi rien n'était figé.

Diriez-vous que votre film est une chanson de silence et de sons ?

Le silence prend trop de place quand on est seul. La rencontre est un instant béni pour l'homme et pour l'enfant. Ils ont besoin de se trouver. Ils ont besoin de parler, de dire leurs peurs, de ne plus se sentir seuls. Parfois un mot peut apporter plus de chaleur que n'importe quoi d'autre, mais on doit respecter le silence.

Il n'est pas question de détourner l'attention du sujet principal et cet homme représente bien plus qu'une seule personne. J'ai toujours voulu que Peter ait un chien. J'ai eu deux chiens auxquels je tenais beaucoup et quand ils sont morts j'ai décidé de ne pas en prendre d'autre parce que c'est trop douloureux. Le chien est plutôt une ombre de lui-même. Je voulais me servir du son pour créer quelque chose au-delà du cadre que vous pouvez imaginer, pour vous donner une idée de ce qui se passe. Je déteste les figurants. Je n'aime pas que des gens traversent le cadre pour faire comprendre qu'on se trouve dans un restaurant. J'avais juste besoin de faire figurer la mère afin de faire savoir ce qui compte le plus au monde pour l'enfant, parce que c'est pareil pour moi.

Au cinéma, on peut utiliser le son pour apporter au spectateur quelque chose que l'image ne peut pas lui apporter. Seul ce qui doit être dans le cadre s'y trouve. Travailler sur le son peut être un vrai bonheur et c'est incroyable ce qu'on arrive à faire.



Les possibilités dont on dispose sont infinies. Je ne m'intéresse pas beaucoup au son qui permet seulement d'entendre ce que l'on voit déjà. Je suis persuadé qu'il est possible de créer de multiples sensations différentes par les sons, dans un seul moment.

Ça a été difficile parce que j'avais commencé à travailler le montage son avec quelqu'un qui n'arrêtait pas de faire des réflexions du genre : « On ne peut pas faire ça parce qu'il est trop loin pour qu'on l'entende respirer. » Je ne comprenais pas cette façon de travailler. Pourquoi ne pouvait-on pas l'entendre ? On peut décider de ce qu'on peut entendre ou pas. C'est là que se trouvent la magie et la beauté. On peut vraiment rendre les choses plus complexes afin de rendre les sensations plus complexes, plus ouvertes, pas comme si c'était une grande équation mathématique. Et parfois avec des sons très simples. Par chance, j'ai trouvé Rafael Cardoso avec qui j'ai travaillé sur des sons que Copi (Antonio Pedro Figueiredo) avait enregistrés pendant le tournage et avec lesquels on a joués. Le son peut créer une image qu'on n'a pas filmée, mais quand on regarde, on a l'impression que cette image existe grâce au son. Le son et l'image peuvent aller ensemble mais peuvent aussi suivre un chemin opposé et c'est là qu'est la beauté.

“ Il pense à la tradition. Il se dit : J'ai été nourri par les siècles, j'ai vécu immergé dans l'histoire d'autres hommes. Et son âme est traversée par le choc primitif.

Mais son âme est égarée : c'est un innocent qui manie le feu de l'enfer...

Pour qui me prenez-vous? - Pourrait-il demander. Ce que je veux, c'est de l'amour.

Et toujours comme ça, toujours: des villes inexplicables au milieu de la terre ou d'immenses prairies où l'on a peur. Des prairies pour les vaches, pas pour un poète déchiré par une douloureuse innocence.

Il n'écrit plus de poèmes et ne demande plus leur nom aux gens. Lui-même, voué à une damnation totale, perd son nom à travers le pays. Désormais, il observe la vie vorace des animaux, des choses, de l'immobilité. Je m'en vais, se dit-il. Les villes brûlent, les champs deviennent fous. Un poète doit s'en aller, Parfois il regrette : J'ai l'impression d'avoir traversé le désert; je ne sais rien.

”

Distribution

Ibro Petar Fradelic
Ibro enfant Filip Zivanovic
Mère Sanja Vrzic
Pujdo (chien) Arna

Fiche technique

Réalisateur et Scénariste André Gil Mata
Productrices Joana Ferreira, Isabel Machado
Directeur de la photographie João Ribeiro
Ingénieur du son António Figueiredo
Directrice artistique Sandra Neves
Assistant réalisateur Paulo Belém

Filmographie

- 2009** *Arca d'água* (Water Ark) 23', 35mm.
- 2010** *Casa* (House) 5', 35mm.
- 2012** . *O Coveiro* (The Gravedigger) 14', 35mm.
- 2012** *Cativeiro* (Captivity) 64', HD et 16mm.
- 2016** *Kako sam se zaljubio u evu ras*
(How I Fell in Love with Eva Ras) 74', HD.
- 2017** *Num globo de neve* (In a Snow Globe)
10', S8mm.
- 2018** ... *DRVO A Àrvore* (The Tree) 104', 16mm.



ED Distribution
01.43.48.61.49
ed@eddistribution.com
www.eddistribution.com