

**Version
restaurée par
la Filmoteca
de Catalunya**



SELECTION OFFICIELLE
CANNES CLASSICS
FESTIVAL DE CANNES

EL SOL DEL MEMBRILLO

UNA PELICULA DE VICTOR ERICE

INSPIRADA EN UN TRABAJO DEL PINTOR ANTONIO LOPEZ GARCIA

Con la presencia de ANTONIO LOPEZ MARIA MORENO ENRIQUE GRAN Producida por MARIA MORENO P.C.
con la participación de EUSKAL MEDIA e IGELDO ZINE PRODUKZIOAK, y la colaboración del INSTITUTO DE LA CINEMATOGRAFIA Y DE LAS ARTES AUDIOVISUALES

**La Filmoteca de Catalunya présente
la restauration numérique
d'*El sol del membrillo* (Le songe de la lumière)
à Cannes Classics 2017**



Remerciements

Víctor Erice, Antonio López, Maria Moreno, Maria López, Beatriz Hidalgo, Jos Oliver, Ferran Alberich, Manel Almiñana, Mercedes de la Fuente (Filmoteca Española), Ramón Rubio (Filmoteca Española), Daniel Pérez (Filmoteca Española), Manuel Puig (Filmlight), Vicen Rodríguez (Provitec), Franz Hoeller (Diamant HS-Art), Tomàs Pladevall (AEC), Luis Ochoa (MediaRoom 709), Josep Maria Queralto, Leandre Martí, Alejandro Puerta (Puerta Abogados), ICAA.

Contacts

CAMM CINCO

T +34 917 668 657

maria22estudio@gmail.com

Filmoteca de Catalunya

T +34 935 671 070

filmoteca.cultura@gencat.cat

Droits mondiaux appartenant à CAMM CINCO, SL

CAMM CINCO S.L.

Filmoteca
de Catalunya



ROSEBUD

a contracorrente|films

LATIDO
[Latin Beat]

Images d'*El sol del membrillo* (Le songe de la lumière) : © CAMM CINCO, SL

Résumé

El sol del membrillo (Le songe de la lumière)
Un film de Víctor Erice

03

Retrouver la lumière

04

La naissance du film, par Víctor Erice

05

Présentation

06

Entretien avec Víctor Erice

14

Biographies

16

Synopsis

17

Fiche technique

18

Restauration numérique

Retrouver la lumière

En 1990, Víctor Erice filme Antonio López peignant un cognassier dans le jardin de son atelier madrilène. Dans sa quête de réalisme, l'artiste travaille contre le temps. Les fruits que ses traits saisissent sur la toile reflètent la lumière des saisons successives. Des fruits qui grandissent, jour après jour, et qui, sous leur poids, font plier les branches de l'arbre. Le cinéma, des images en mouvement qui elles aussi saisissent et arrêtent le temps, filme la tension de cette lutte. Et un rêve dans lequel Antonio López est peint par sa femme, María Moreno, également productrice du film, complète ce fascinant jeu de miroirs entre la réalité et ses représentations. « Un arbre contient l'univers tout entier, à qui sait le voir », dit López à Erice.

C'est un véritable honneur que Víctor Erice et la société de production Camm Cinco SL aient confié à la Filmoteca de Catalunya la restauration numérique d'*El sol del membrillo* (Le songe de la lumière), un chef d'œuvre qui montre la véritable nature du cinéma. L'importance de la lumière fait de ce film un matériau particulièrement sensible pour la restauration des images originales. En accord avec les intentions du cinéaste, nous avons procédé à la numérisation et à la restauration à partir des matériaux originaux du film jusqu'à obtention d'un DCP 4K. L'ensemble du processus, supervisé par le réalisateur, et avec la collaboration de la société de production Camm Cinco SL a été effectué au Centre de conservation et de restauration de la Filmoteca de Catalunya, de septembre 2016 à mars 2017.

Une fois le film original restauré, Erice a produit une nouvelle version du film en introduisant des modifications dans le montage original. C'est cette version qui est présentée pour cette 70e édition du Festival de Cannes.

En 1992, *El sol del membrillo* (Le songe de la lumière) a obtenu le prix spécial du jury et le prix FIPRESCI lors du Festival de Cannes. C'est avec plaisir de voir, 25 ans plus tard, le film revenir sur cette même scène, dans la section Cannes Classics. Cette restauration donnera sans aucun doute une nouvelle vie à un film qui fait partie de l'Histoire du cinéma.

Esteve Rimbau
Directeur de la Filmoteca de Catalunya



Au cours de l'été 1990, à Madrid, j'accompagnais Antonio López pendant quelques-unes de ces heures de travail consacrées à la peinture à l'huile de trois paysages urbains.

À un moment, avec ma caméra, j'ai commencé à enregistrer des images et des sons, comme des notes sur le travail de l'artiste, constituant une référence sur l'évolution de la lumière et des couleurs dans les différents scénarios choisis.

Peu à peu, je choisis d'élargir le champ de mon expérience. En choisissant pour guide les motifs présents dans certaines œuvres plus anciennes d'Antonio mais aux caractéristiques très similaires, et dont l'ensemble formait une sorte de « suite » urbaine, je me suis rendu seul sur les lieux de l'action ; c'est-à-dire que j'ai décidé de me poster avec la caméra, au point même et à l'heure précise à laquelle le peintre avait posé son chevalet quelques temps auparavant. De cette manière, en relation directe avec le thème, je cherchais à ressentir un peu de ce qu'il avait pu ressentir pendant son travail, à commencer par le plus immédiat : la chaleur, l'agitation continue des piétons autour de lui, la circulation dense, etc.

De manière simultanée et à l'aide de copies, je tentai d'ajuster le plus possible ma vision à celle du peintre. Dans cette tentative, l'œil de la caméra imposa ses limites, mettant en exergue plusieurs différences (par exemple, dans le format du cadrage, la profondeur de champ et la couleur) qui révélaient très simplement quelques traits généraux spécifiques des deux moyens d'expression.

En captant le paysage dans sa dimension réelle, le cinéma montrait quelque-chose que la peinture, de par sa nature, ne pouvait capturer : le son et le mouvement des personnes et des véhicules, leur passage furtif, capturés dans leur espace-temps. Dans l'enregistrement, l'image des choses se confondait avec sa durée ; elle permettait de voir et d'entendre ce que le tableau faisait disparaître.

De ce fait, le travail de l'artiste se présentait comme une transe au cours de laquelle les sentiments d'absence et de vide constituaient les éléments clés d'une représentation. En observant le résultat, il était impossible de vérifier comment l'action de l'œil et de la main du peintre étaient parvenus à transcender les limites de cette représentation pour finalement nous montrer, non pas un témoignage direct de la réalité, mais sa pure révélation.

Dans la lancée de ces petites expériences, l'opportunité de faire un film ensemble nous taraudait, mais les quelques idées lancées à l'occasion ne parvenaient pas à avoir la force suffisante permettant de définir un projet concret. Plusieurs jours passèrent ainsi.

Le 24 septembre, Antonio López partit travailler, pour la dernière fois de la saison, sur la terrasse d'une maison du quartier madrilène d'Argüelles. Le soir, à la fin de la séance, il rangea toutes ses affaires. Le moment était venu de garder le tableau jusqu'à l'année prochaine : la lumière de l'été était partie.

Cette nuit-là, Antonio et moi avons dîné ensemble. Il y avait entre nous comme un parfum d'au revoir. Chacun de nous pensait à ses occupations prochaines. Le plan d'Antonio était très clair : il me raconta qu'il voulait commencer tout de suite à peindre ou dessiner un cognassier qu'il avait planté dans son jardin.

C'est ainsi que, tout à coup, a surgi l'impulsion dont nous avons besoin pour faire un film. Nous avons tout de suite compris lui et moi qu'il n'était pas nécessaire de chercher un argument précis ne d'écrire, au moins dans un premier temps, une fiction. Il s'agissait surtout de partir des choses telles qu'elles sont et, équipés de notre matériel de travail respectif, de convenir d'un rendez-vous près d'un arbre. Cinq jours plus tard, le samedi 29 septembre, nous commençons le tournage d'*El sol del membrillo*.

L'idée qui sous-tend ce projet cinématographique est très simple. Elle consiste essentiellement à capturer un événement bien réel : la peinture et le dessin d'un arbre.

À ce propos, certaines des questions les plus élémentaires qui peuvent immédiatement se poser sont les suivantes : qui est l'artiste, que peint-il, et comment le fait-il ?

Le film offre rapidement une réponse à ces questions : l'artiste s'appelle Antonio López et il peint un cognassier qu'il a planté dans son jardin, avec un style basé sur le sens du détail que l'on peut caractériser de réaliste.

Mais il le fait, et c'est un détail essentiel, devant une équipe de cinéma, munie d'une caméra et d'un magnétophone, qui tente de recueillir les images et les sons de cet épisode. La peinture et le cinéma se mettent alors en relation.

Une relation qui implique de renoncer à toute forme préalable de récit et de dramaturgie, y compris à celle qui pourrait être établie à partir des informations biographiques les plus significatives. Cette relation implique également de renoncer à la forme, traditionnelle, des documentaires d'art ; de ces films qui utilisent l'œuvre picturale pour élaborer une synthèse cinématographique.

Espèce de journal élaboré à partir de la captation directe des faits (toutes les personnes qui apparaissent à l'image ne sont qu'elles-mêmes, et ce qu'elles disent leur appartient), *El sol del membrillo* (Le songe de la lumière) tente plutôt de rechercher une relation moins évidente entre la peinture et le cinéma, du point de vue de leur caractère d'instrument de capture du réel ; c'est-à-dire comme des voies différentes permettant de parvenir à la connaissance d'une vérité possible.

Tout au long de ce siècle, les peintres et les cinéastes n'ont cessé de s'observer, peut-être parce qu'ils ont eu et continuent d'avoir, plus d'un rêve en commun, entre autres celui de capturer la lumière, mais surtout parce que



leur travail part, comme l'a souligné André Bazin, d'un même élan mythique : la nécessité originelle de dépasser le temps grâce à la pérennité de la forme ; le désir, éminemment psychologique, de remplacer le monde extérieur par son double.

La photographie d'abord, puis le cinéma ensuite, expliquent dans une certaine mesure quelques-uns des aspects de fond de l'évolution de la peinture moderne. L'apparition de ces deux inventions a entraîné une mutation profonde du statut de l'image, de sa production et de sa consommation, qui s'est prolongée jusqu'à nos jours.

En élargissant considérablement l'horizon de cette mutation, la télévision et la vidéo ont pris le relais en précipitant la crise du cinéma et la prise de conscience de sa propre péremption.

C'est peut-être pour cela que la peinture et le cinéma contemporains transitent sur plus d'un territoire commun, allant jusqu'à partager les mêmes frustrations et espoirs.

À une époque où l'inflation de l'audiovisuel atteint des extrémités inimaginables, la question qui s'impose plus que jamais, est la suivante : comment rendre visible, peindre, filmer, une image ?

El sol del membrillo n'est pas un documentaire, car il est construit comme une fiction, mais ce n'est pas non plus entièrement une fiction, parce que ses éléments sont strictement réels. Comment êtes-vous parvenu à cette synthèse ?

Pour tenter de l'expliquer, le mieux serait sans doute de raconter comment est née l'idée d'*El sol del membrillo*. Au cours de l'été 1990, j'ai accompagné Antonio López alors qu'il peignait quatre paysages différents de Madrid. Je ne l'accompagnais pas tous les jours, mais de temps en temps. J'observais son travail et enregistrais parfois quelques images. À la fin de la journée, nous avions l'habitude de discuter un moment. Je me souviens que lors de l'une de nos premières discussions, nous nous sommes raconté quelques-uns de nos rêves personnels. Parmi ces rêves, Antonio m'a raconté celui qui figure dans le film.

Lorsqu'à la fin du mois de septembre Antonio m'a dit qu'il allait peindre l'un des arbres de son jardin, et que cet arbre était un cognassier, je me suis immédiatement souvenu du rêve qu'il m'avait raconté trois mois plus tôt. J'ai alors eu une intuition... je ne sais pas si l'on peut comparer cela à de l'inspiration... c'est quelque-chose

qui m'a beaucoup remué, mais je ne savais pas très bien ce que c'était. Je crois qu'il est arrivé une chose assez semblable à Antonio... Il m'a donné rendez-vous quelques jours plus tard, dans son jardin. C'était à moi de décider si je voulais m'y rendre avec ma caméra. Parce que quoiqu'il arrive, il allait se mettre à travailler près du cognassier. Je n'avais jamais vu Antonio peindre un arbre. Je n'avais donc aucune idée de ce qui allait réellement se passer. Je savais seulement que le coing était un fruit d'automne. Et l'idée de capter le soleil de cette saison associée

au contenu du rêve, avec ses images extraordinaires, m'a donné l'élan nécessaire pour commencer le tournage sans aucun script.

Peut-on dire que les motifs qui poussent Antonio López à peindre l'arbre ne sont pas simplement artisanaux, mais peuvent revêtir un caractère d'exorcisme personnel, même s'il n'en avait pas conscience à l'époque ?

C'est l'une des suggestions possibles du film. Antonio dit au couple de Chinois qui lui rend visite qu'il a une grande affection pour cet arbre et qu'il aime beaucoup le peindre sans trop savoir pourquoi. Et je pense qu'il est absolument sincère... Dans une scène qui ne figure pas dans le montage, Antonio disait à son ami Enrique Gran que les formes si rondes des coings mûrs lui rappelaient les sculptures de Fidias qui se trouvent au British Museum, et qui appartiennent au Parthénon. Il est évident qu'il est fasciné par la forme de ces fruits.

Mais ce que j'observe également dans l'attitude d'Antonio envers le cognassier, dans un premier temps, c'est quelque chose de très immédiat. C'est qu'à l'arrivée de l'automne, Antonio López aime retrouver un peu le rythme de la vie familiale, se reposer de toutes les fatigues

accumulées pendant l'été. Parce que j'ai été avec lui lorsqu'il peignait dans la banlieue de Madrid, au Cerro Almodóvar, un lieu inhospitalier, sans un seul arbre, lorsque le soleil était très haut dans le ciel et la chaleur imposante. Lorsque l'été s'achève, Antonio aime se rafraîchir, se placer à côté de cet arbre dans le jardin de l'atelier et ne pas beaucoup sortir dans la rue, manger chez lui quand il veut, enfin... des choses comme ça. On peut voir d'autres dimensions dans le fond de son travail autour du cognassier, mais cette



nécessité primaire qui les préside me paraît très naturelle, intacte.

En voyant peindre Antonio López, on sent la même fascination que lorsqu'on regarde Roland exercer ses compétences manuelles dans Le trou. Dans ce sens, le film commence comme le portrait, et la célébration, d'un artisan qui révèle certains secrets des mécanismes de son art.

C'est vrai. Et cela est apparu spontanément parce que nous avons commencé à tourner depuis le début de son travail. C'est ce qu'Antonio fait en premier lieu : préparer tous les éléments dont il a besoin. Pour lui, la peinture est aussi cela. Pendant cette phase, mon point de vue ne pouvait être autre que celui du documentaire. En tournant, j'ai compris que la méthode d'Antonio consistait à déployer une sorte de dispositif dont l'objectif ultime était la capture de quelque chose. Un dispositif comparable à celui que peut utiliser un pêcheur ou un chasseur. Ici, il s'agissait de représenter un arbre à partir d'un style caractérisé par une volonté de précision. Et la difficulté émanait non seulement de la position du soleil, mais aussi d'un autre fait essentiel : le « modèle » n'était pas fixe, immobile, c'est-à-dire, que ce n'était pas une nature morte, mais un arbre dont les feuilles et les fruits étaient en mouvement, en constante et subtile mutation. À partir du moment où le peintre se place à côté de l'arbre, en l'espace d'un mois, les fruits atteignent leur maturité et, à partir de là, de même que tout le feuillage, ils entament un processus de déclin jusqu'à ce qu'ils tombent à terre de leur propre poids pour finir par pourrir.

Ne s'agit-il pas du thème du rêve ?

En partie oui, sans aucun doute. C'est un rêve qui possède les caractéristiques d'un cauchemar, ce qui donne une intensité particulière à la partie finale de la séquence. De plus, une tension assez évidente se dégageait du travail d'Antonio. Parce que ne s'agissant pas d'une nature morte mais d'une « nature vivante », sa volonté de fixer dans le tableau le moment de plus pure beauté du fruit générait un certain conflit. Indifférent au propos de l'artiste, obéis-

sant aux lois de la nature, l'arbre se dirigeait, comme je l'ai dit auparavant, vers la plénitude, mais également vers la décadence. C'est pourquoi le temps se révélait comme un élément central, crucial, de l'expérience.

Face à cette situation, Antonio López évite de geler le développement de l'arbre en un point donné. Au contraire, il l'accompagne tout au long de son cycle de vie jusqu'où cela lui est possible. Il modifie le dessin, sans effacer toutes les corrections, en les intégrant dans le résultat, de sorte qu'elles expriment une sorte de tremblement intérieur, le mouvement propre à l'évolution du cognassier dans le temps. C'est un signe du respect extraordinaire qu'Antonio a pour la réalité. En fin de compte, il m'a semblé que ce qui se cachait derrière cette expérience était passionnant, mais demeurait, à certains égards, assez impénétrable pour l'objectif de la caméra, qu'elle offrait une résistance spéciale, difficile à surmonter.

N'est-ce pas le reflet de la relation qu'Antonio López entretient avec son œuvre, en essayant d'obtenir un résultat qu'il ne parvient pas à atteindre ?

Vous avez raison. La tentative d'Antonio revêt une certaine dimension utopique qui mérite, je pense, d'être racontée. Depuis quelques temps, Antonio a pris l'habitude de travailler chaque automne à côté de cet arbre. Trois de ses dessins en témoignent. La peinture et le dessin des fleurs, fruits et plantes l'intéressent beaucoup. Mais, comme il le dit dans le film, il n'a jamais peint un arbre fruitier au soleil. Pour lui, ce point présente de nombreuses difficultés. Antonio n'est pas un impressionniste. Les impressionnistes, dans leur représentation des choses, dans leur recherche obsessionnelle de la lumière et de la couleur, « ont sacrifié » une série d'éléments caractéristiques de forme. Dit de façon sommaire : lorsqu'il réalisait un paysage, un impressionniste pouvait terminer son tableau en quelques séances. De toute évidence, ce n'est pas le cas d'Antonio.

Les fleurs et les arbres fruitiers de certains de ses tableaux sont peints sous une seule lumière,

uniforme, à l'ombre ou avec un effet nocturne. Dans le style qui lui est propre, l'objectif d'introduire un effet de soleil dans la représentation d'un arbre est un fait extraordinaire. Cela tient du miracle d'y parvenir. Plus encore s'agissant d'un cognassier en pleine maturation, parce que l'automne est une saison au cours de laquelle l'atmosphère est très changeante et il n'est jamais certain que le soleil brille pendant le nombre d'heures nécessaire... Antonio m'a avoué, avec beaucoup d'humour, qu'à chaque automne il se place à côté de l'arbre avec sa canne à pêche et que si finalement les poissons ne mordent pas, le principal est d'être là... Antonio peut commencer une peinture à l'huile, mais s'il voit qu'il ne va pas réussir à faire ce qu'il veut, il poursuivra sur un dessin ; c'est-à-dire qu'il finira par renoncer à l'objectif plus ambitieux, utopique, et continuera de travailler pour nous donner un témoignage de son expérience, un échantillon certainement plus modeste, mais empreint d'une émotion particulière. Il suffit de penser un peu au contraste qui existe entre, d'un côté, les couleurs de la peinture à l'huile, la boîte de peintures, la palette, les pinceaux, et de l'autre, le crayon, aussi simple et unique... Ce qui m'a semblé plus extraordinaire encore a été de constater le talent avec lequel Antonio López vivait cette expérience, dépouillé de tout sens épique, dramatique, mais avec une absolue naturalité. C'est pourquoi il dit que le résultat lui importe peu. Ce qu'il recherche avant tout, c'est être à côté de l'arbre et de travailler.

N'y a-t-il pas dans ces paroles d'Antonio López un écho aux paroles de Rosellini lorsque, à propos de *Stromboli*, il dit : « Je place ici ma caméra, face à ce personnage humain que je sais en crise et j'attends que quelque chose se produise. » À la différence que Rosellini travaillait sur une fiction, bien sûr.

Oui, il me semble que oui... C'est le point de vue de l'observateur... Rosellini était surtout intéressé par la révélation. Il n'y avait pas chez lui de volonté de confronter le documentaire à la fiction, comme on l'a parfois dit, mais plutôt

d'opposer la connaissance à l'illusion, une idée applicable aux deux genres. En cela Rosellini reste unique.

La vérité est que, dans notre cas, ni même Antonio ne savait par avance ce qui pouvait se produire, s'il parviendrait réellement à achever sa peinture ou si, comme d'habitude, il finirait par se contenter du dessin. Mais l'important, c'est que nous avons commencé à tourner avec le sentiment que des choses intéressantes pouvaient se produire. Déjà le premier jour, nous avons été très préoccupés par l'effet que les changements brusques de temps pouvaient avoir sur le travail d'Antonio. Ce jour-là, en milieu d'après-midi, il y a eu une chute de grêle très intense qui était sur le point de gâcher prématurément les fruits du cognassier. Si cela s'était produit, il n'y aurait pas eu d'œuvre possible, ni picturale ni cinématographique. Nous avons dû rapidement couvrir l'arbre pour protéger ses fruits. Nous n'avons pas pu tourner ces moments difficiles car la grêle nous a pris au dépourvu, lorsque nous étions en train de travailler à l'intérieur de l'atelier. Je regrette de ne pas avoir pu montrer ces images dans le film, mais il nous a fallu choisir entre tourner et protéger l'arbre.

Bien qu'il manque cette scène, l'étendoir avec le plastique est à la fois surprenant et émouvant, car il permet de comprendre que la relation avec l'arbre va bien au-delà de la relation classique entre l'artiste et son modèle...

Oui, c'est vrai... Antonio López entretient une relation très intense avec la nature en général. Il faudrait sans doute remonter à ses origines pour approfondir ce point... On m'a raconté qu'il y avait un cognassier dans le jardin de la maison où il est né ; ce qui veut dire que cet arbre est l'un des arbres primordiaux de son enfance...

En dépit des éléments mythiques, voire psychanalytiques, qui se mêlent à d'autres éléments plus réalistes, quotidiens, le film n'a rien d'une expérience abstraite. Il se situe dans un temps et un espace très concrets, avec ses jours, ses heures et ses lieux. On entend même les informations à la radio.

J'ai essayé de respecter autant que possible les conditions et le milieu habituels de travail d'Antonio. Il a pour habitude d'emporter sa radio avec lui et de l'écouter pendant qu'il peint. Il met généralement une station qui diffuse de la musique classique et des informations de temps en temps. En toute logique, le fait de tourner sous plusieurs angles, et à différents intervalles de temps, ne nous permettait pas d'obtenir en direct une continuité des programmes diffusés. Mais les informations, par exemple, correspondent exactement à la date figurant sur la surimpression. Nous avons enregistré a posteriori, en studio, le même texte et les mêmes présentateurs. Il s'agissait de rester, pour l'essentiel, le plus près possible de la réalité.

Je n'ai rien inventé. Même le rêve qui figure dans le film est, comme je l'ai dit auparavant, réel. Par ailleurs, les mots qu'Antonio utilise pour le raconter constituent le seul texte. Nous l'avons écrit avec Antonio, ensemble, à la fin, une fois le montage terminé, peu de temps avant la sonorisation. Bien sûr, chacun peut réfléchir maintenant sur le sens du résultat, mais au cours du tournage j'ai essayé de ne pas avoir d'idées préconçues, de me laisser guider par les événements. Il s'agissait plus d'un acte de confiance en la réalité que d'autre chose. Un acte parfois difficile à respecter...

Ce qui se passe à partir du moment où le peintre a terminé son travail avec l'arbre est de nature différente. Le film aurait pu se conclure sur ce moment ; toutefois, l'action se poursuit pendant une vingtaine de minutes. J'appelle les premières scènes qui suivent, « la récolte ». Cela correspond au jour où Antonio, avec l'aide des travailleurs polonais, a retiré toute la structure qu'il avait installée autour du cognassier, c'est-à-dire la structure métallique avec les plastiques, les barres métalliques, le fil à plomb, etc., ainsi que ses outils de travail. Nous avons été nombreux à penser : « Mais c'est un tout petit arbre ! » Pendant des semaines, d'une certaine manière, nous ne l'avions pas regardé comme un arbre. À partir du moment où Antonio a commencé à peindre, c'est devenu quelque chose de diffé-

rent. C'était, notamment, le « modèle » de l'artiste. Nous observions la plupart de ses mouvements en fonction de leur représentation. Et lorsque la représentation s'est achevée, il a soudain retrouvé sa véritable nature. Et nous avons pensé : « Mais c'est un tout petit arbre ! » Dépouillé de tous les accessoires, il n'était plus



qu'un petit arbre, couvert de fruits. Montrer à ce moment précis sa véritable condition m'a paru indispensable. D'où l'idée de la récolte, qui vient tout de suite après, avec la scène du plus jeune ouvrier polonais cueillant un coing. Les Polonais ne connaissaient pas ce type de fruit. Tout au long du tournage, à plus d'une occasion, ils ont exprimé de la curiosité, demandé quel était son goût. C'est ainsi qu'à la fin, nous leur avons proposé de goûter les coings, et je leur ai demandé de me laisser tourner des images.

En même temps, Antonio m'a raconté que sa famille avait l'habitude de faire de la gelée de coing, et que c'était Elisa qui s'en occupait d'habitude. C'est ainsi qu'est née la scène de l'artiste dans son atelier, contemplant le dessin. Tandis qu'on entend des voix, nous allons à l'extérieur pour découvrir ses deux filles dans le jardin en train d'aider Elisa, la tante, à cueillir des coings. C'est une scène qu'Antonio aime particulièrement. Moi aussi. La tante est surprise de voir les fruits couverts de marques, et l'une des filles d'Antonio lui répond : « C'est Papa ; il peint tout. » Nous voyons alors l'artiste continuant de balayer son atelier. Il y a là un sentiment très spécial... Comme si le peintre, en contemplant son œuvre, prenait

conscience que quelque chose le sépare de cette capacité de jouissance spontanée, de cette vision totalement innocente de la tante. Pour elle, les coings sont un fruit et rien de plus qu'un fruit... C'est peut-être à cet instant du film où je vois le plus clairement comment, tout à coup, à la manière rossellinienne, la réalité révèle un sens latent mais caché.

La récolte terminée, la nuit arrive, avec la scène durant laquelle María Moreno peint Antonio. J'ai choisi de montrer cette scène de cette manière, mais en me basant sur des données réelles. Mari avait en effet commencé ce portrait d'Antonio depuis longtemps, mais elle l'avait abandonné, pas définitivement, pour diverses raisons, notamment à cause des travaux de rénovation de son petit atelier. Une fois ceux-ci achevés, Mari avait pensé revenir travailler sur ce portrait. Et c'est ce qui se passe dans le film. Le fait qu'Antonio s'endorme était de l'ordre du possible, surtout en posant de nuit, après une longue journée de travail et couché sur un lit. Cette scène me semble essentielle pour introduire le récit du sommeil.

Lorsqu'au début du tournage j'ai parlé à Antonio de l'idée d'inclure le rêve, il m'a dit qu'il n'était pas sûr de vouloir le raconter publiquement. On le comprend car Antonio López n'est pas un exhibitionniste et qu'il déteste toute forme de narcissisme. Il avait des doutes concernant le fait de donner une dimension publique à ce qu'il considérait comme un cauchemar. Je lui ai dit de ne pas s'inquiéter, que le plus important était de tourner, et que si à la fin, après le montage, il pensait que le rêve ne devait pas apparaître, je l'accepterais. Je n'ai ainsi jamais su jusqu'à la dernière heure si le rêve, qui me semblait très important, au point que j'ai concentré une partie du film sur le contenu de ses images, allait figurer dans le film. Mais finalement, lorsqu'Antonio a vu le montage, il a décidé de le raconter.

Il est singulier de voir comment la vie imite l'art. L'apparition du fil à plomb semble, au début, une référence à *El sur* (Le sud), une signature d'auteur, mais il se révèle tout simplement

par la suite comme un ustensile essentiel au travail d'Antonio López...

C'est le cas. Mise à part la présence de la caméra pendant la nuit, je n'ai utilisé aucun élément extérieur au monde quotidien de l'artiste. J'ai pu sélectionner, choisir entre une scène ou une autre, aider à que se produise un dialogue entre les personnes, leur permettre de répondre à leurs désirs, comme dans le cas des Polonais et des coings... Surtout, laisser faire le hasard.

Mais ne peut-on voir votre signature dans la présence de la caméra dans le jardin comme un totem dans la nuit ?

Tout est possible... Bien qu'en vérité, ce n'était pas dans mes intentions. J'ai ressenti le besoin de montrer la caméra, sans vraiment savoir l'expliquer. Il arrive qu'on agisse sous l'impulsion de l'intuition, ce qui est le cas ici. J'ai toutefois pas mal réfléchi a posteriori sur ce point car il était très important. Il introduisait un élément assez typique de ce qu'on appelle généralement modernité, qui pouvait correspondre assez mal avec le propos. Je me suis notamment rendu compte que je voulais souligner un élément implicite dans la réalisation du film et qui concernait le fait que la relation d'Antonio avec l'arbre se voyait affectée par la présence d'une équipe de cinéma. Alors, pourquoi ne pas montrer la caméra ? Je n'ai senti ce besoin qu'à la fin, pour la partie nocturne, lorsque le « tempo » de la narration est différent... lorsque le peintre, son travail achevé, se retire de la scène, et s'endort. J'ai montré la caméra non pas comme dans un reportage de télévision, dans lequel sa présence peut être naturelle, mais comme un appareil de reproduction, c'est-à-dire intégré dans un dispositif, très différent de celui du peintre, capable de capturer certaines images de la réalité d'une manière mécanique. C'est pourquoi elle apparaît seule à l'image, sans personne pour la manipuler. La caméra saisit évidemment quelque chose que le peintre ne peut saisir : le mouvement réel, la transformation vertigineuse des fruits, le processus de putréfaction... Il existait aussi d'autres aspects qui me semblaient intéressants... Le

contraste entre la lumière du soleil ou de la lune et la lumière artificielle du cinéma, jaillissant d'un projecteur dans la nuit, tandis que nous contemplions l'éclat de la lumière des téléviseurs à l'intérieur des maisons. On représente ici trois reflets différents de l'image : celui de la peinture, celui du cinéma et celui de la télévision. Tout cela dans une atmosphère un peu mystérieuse, qui tente surtout de suggérer des choses... Par exemple, nous ne savons pas si la caméra et la lumière du cinéma agissent comme un facteur de putréfaction des fruits...

Peut-être, à cet égard, le film exprime finalement l'un des traits d'un conflit que j'ai eu parfois avec le cinéma, en faisant l'expérience de certains aspects dans une double dimension d'attraction et de rejet, de fascination et de crainte... La capacité prédatrice de la caméra me questionne beaucoup, en particulier si on la compare avec les outils, la main et l'œil du peintre. Le pouvoir de la caméra, la sensibilité de la lentille, cet œil de verre implacable... Sa capacité à reproduire l'image et le mouvement des choses... Cela semble curieux, mais on la présente toujours au cinéma sous une image positive, juvénile, lumineuse... Tandis qu'elle m'apparaît parfois comme une invention de la décadence, particulièrement sensible pour capter tout ce qui disparaît, même le plus fugitif : le temps. Nous avons eu l'occasion, Antonio et moi, de parler de la manière dont le cinéma a changé, de la rapidité avec laquelle il a vieilli, franchissant des étapes à une vitesse extraordinaire, surtout si on compare son évolution avec celle d'autres personnages. Il m'avait alors dit quelque chose qui reflétait très bien ce que j'avais plus d'une fois ressenti, quelque chose qui m'a beaucoup touché : « Ce qui se passe, c'est que le cinéma est né alors que l'homme était déjà très vieux ». Et c'est vrai. Au fond, le cinéma est une invention qui appartient au crépuscule de notre civilisation.

Il y a une chose que rapproche Antonio López de Rosellini. C'est l'humilité franciscaine avec laquelle il réalise son travail. Et même en sachant que ce n'est que pur hasard, la ressemblance entre la relation de Francesco et du Pe-

paruolo de Francesco, *giullare di Dio* (Les onze fioretti de François d'Assise) et celle d'Antonio López et son ami Enrique Gran, qui, comme Peparuolo, répète tout ce que dit Antonio, n'est-elle pas extraordinaire ?

Oui, je vois que vous l'avez remarqué... Il y a quelque chose d'extraordinaire dans la relation, pleine de complicité, qui existe entre eux deux. Parce que lorsqu'Antonio appelle Enrique pour le consulter par rapport à son travail, il veut surtout lui faire sentir à quel point il est nécessaire pour lui d'être soutenu. C'est pourquoi il lui pose parfois des questions sur des problèmes ou des doutes qu'il sait comment résoudre, mais ce n'est pas le plus important. L'important est ce qui sous-tend le fond de cette attitude : l'affection, la compréhension alliées à l'humilité, et aussi à un certain humour.

À propos de Rosellini, Antonio López a cité de temps à temps au cours du tournage l'épisode d'Ingrid Bergman dans *Siamo donne*. Il l'a fait de manière très spontanée, et nous avons été un peu surpris, Jos Oliver et moi, parce qu'il avait un souvenir très précis de ses images. Antonio aime beaucoup cet épisode. Il l'a cité à propos d'Emilio, le chien, qui abîmait constamment toutes les fleurs et plantes du jardin. Antonio disait : « Emilio est comme la poule dans ce film ».

Jeme risquerais à dire que la longue scène filmée en une seule prise fixe, d'Antonio López et de son ami Enrique en train de parler et de chanter ensemble est digne du fameux plan séquence réunissant James Stewart et Richard Widmark dans *Two Rode Together* (Les deux cavaliers), de John Ford...

Je te remercie beaucoup de la comparaison. À vrai dire, je n'y avais pas pensé. La scène n'était pas préparée, hormis quelques détails très simples : Antonio et Enrique devaient parler brièvement du dessin, chanter, et également faire allusion à la photo que Conchita, une ancienne amie d'école, avait fait d'eux lorsqu'ils se sont rencontrés. Le dialogue n'était pas écrit, et je m'étais imposé de respecter la continuité, sans interrompre la scène pour changer d'angle. Nous courrions donc un risque. Certes

ce genre de moments peut rendre plus ou moins bien, mais ils sont surtout uniques. Il n'y avait pas d'autre choix que de chercher l'angle le plus approprié, la bonne distance, ainsi que le cadrage permettant le mieux d'exprimer ce qui allait se passer. L'important est que j'ai eu la chance d'avoir devant la caméra deux personnes unies par une grande complicité, et qui se donnaient à voir de manière authentique.

Par rapport au premier montage, avez-vous beaucoup coupé dans la version définitive et quelles images regrettez-vous ne pas avoir conservé ?



J'ai commencé à effectuer le montage final à partir d'une version provisoire d'environ trois heures. Disposer d'un métrage assez long était assez logique car nous avons filmé des faits qui se sont déroulés jour après jour mais dont le sens ne pouvait être envisagé à l'avance. C'est pourquoi le montage a été une période de réflexion, comme c'est toujours le cas, mais ici cette réflexion a été menée de manière particulièrement décisive. J'ai sacrifié de petits événements de la vie quotidienne à l'intérieur de la maison en travaux, pendant qu'Antonio López travaille dans le jardin... Il y avait par exemple une scène qui me plaisait beaucoup, parce que même si ses protagonistes l'avaient vécue très sérieusement, elle prenait dans le film des tons de comédie. C'était un moment totalement improvisé au cours duquel nous assistions à une confrontation entre les Polonais et un plombier espagnol. Je me souviens qu'ils m'ont dit : « Un plombier vient pour parler des baignoires avec les Polonais ». J'ai tout de suite placé la camé-

ra et filmé la rencontre. C'était une scène très intéressante car, autour de la manière dont il fallait installer une baignoire, a démarré une discussion qui exprimait très bien le contraste entre deux mentalités différentes, et qui illustrait le caractère des hommes éduqués par la discipline socialiste. C'était une situation très amusante, à laquelle María Moreno participait également, un peu dépassée, en tant qu'interlocutrice... J'ai supprimé ce type d'événements au montage car ils auraient pu donner lieu à un excès de digressions, tandis que je cherchais à donner une ligne plus centrale au récit. C'est pourquoi j'ai dû retirer l'anecdote des ouvriers rénovant un espace, élaborant ainsi une œuvre en parallèle de celle du peintre. Un parallélisme qui, comme pratiquement tout le reste, est apparu sur le vif.

Comment l'avez-vous découvert ?

J'avais vaguement connaissance de la présence de quelques travailleurs polonais sur le lieu de tournage, mais je ne savais pas ce qu'ils faisaient. Comme nous avons commencé à tourner un week-end, nous ne les avons vus que le lundi suivant. Nous étions dans le jardin et l'ingénieur du son m'a dit à un moment : « J'entends des coups de marteau dans la maison. Ils n'arrêtent pas de taper. On leur demande d'arrêter, non ? » J'ai quand même décidé de poursuivre le tournage et de voir ce qui se passait après. C'est ainsi que, pour la première fois, j'ai rencontré les Polonais.

Le tournage a été marqué par un trait assez particulier qui faisait que nous devions respecter autant que possible le rythme et les besoins du travail de toutes les personnes qui figuraient dans le film. D'un côté, la tâche d'Antonio devait progresser sans trop d'interférences, notamment compte tenu des difficultés de sa tentative, ce qui signifiait que, dans la mesure du possible, nous devions le laisser peindre seul pendant un moment. Et d'un autre côté, il n'était pas possible de paralyser les travaux des Polonais.

Je pense que le fait de travailler dans un espace si provisoire, en cours de rénovation, a

été déterminant. Parce qu'il s'agissait d'un espace dans lequel, par exemple, n'avait pas lieu la vie familiale de l'artiste.

C'est pourquoi nous voyons toujours la rue filmée depuis le même angle, et Antonio et Mari arriver ou repartir à différentes heures de la journée. Nous supposons qu'ils vont chez eux. Mais la caméra ne dépasse jamais cette limite, cette sorte de frontière invisible.

Le film ne revêt-il pas en même temps une dimension pédagogique ? Si Antonio López racontait à la caméra ce qu'il raconte aux Chinois, le résultat serait proche de celui d'un documentaire de la BBC...

En effet, la dimension pédagogique existe, et j'ai trouvé intéressant de la conserver d'une manière particulière. Mais pas sur le mode des documentaires dont vous parlez, aussi précieux ou utiles qu'ils puissent être parfois. Parce qu'il se produit une chose particulière dans le film : même si nous savons que la caméra de cinéma est là, et tandis que nous la découvrons à la fin, aucune des personnes présentes sur les images ne s'adresse à elle, parle avec elle. D'où l'intervention du couple de Chinois, qui permet à l'artiste d'exposer certaines de ses idées. Leur présence nous a été suggérée par un fait réel : la jeune femme chinoise était un professeur d'art qui avait déjà rendu visite à Antonio López pour l'interroger sur son travail. J'ai provoqué une nouvelle rencontre entre les deux, en faisant en sorte cette fois-ci qu'elle soit accompagnée d'un traducteur, d'un professeur qui donnait des cours à l'université de Madrid. Comme d'habitude, aucun dialogue n'avait été écrit. Je tenais à ce que le spectateur sache clairement en quoi consistait le processus du peintre, qu'il comprenne pourquoi il effectue toute une série de choses. Et cela pour une raison : parce qu'Antonio López, en ce qui concerne son mode de travail, est un artiste totalement éloigné du secret. Il a été professeur à l'école des Beaux-Arts et sait très bien expliquer ce qu'il fait. Je ne voulais pas que le film se livre à une interprétation des travaux de l'artiste à travers l'exécution d'une série d'actes hermétiques, mystérieux ou incompréhensibles pour un profane. Donc, la dimension pédagogique m'inté-

ressait beaucoup. Et à cet égard, j'ai essayé de faire en sorte que, indépendamment d'autres valeurs, le film puisse constituer un témoignage utile.

Mais pour en revenir à la nuance concernant le documentaire dont vous parlez, je pense que la question du style intervient également. Je crois que quatre-vingt-dix pour cent du métrage du film est tourné avec la caméra fixe. D'un côté, j'ai voulu ainsi ostensiblement me différencier du reportage plus ou moins télévisuel. Mais aussi et surtout dans certaines parties, j'ai cherché à faire reposer le style sur un traitement un peu théâtral de l'espace, en utilisant des plans très généraux et des cadrages frontaux, en cherchant une symétrie dans la composition qui contribue à donner un caractère rituel à l'activité du peintre. Je souhaitais, dans la mesure du possible, que le montage souligne ce caractère. Je crois qu'il n'y a qu'un seul travelling dans toute la séquence, que nous avons fait le troisième jour. Je l'ai ensuite complètement laissé de côté, j'ai même dit qu'ils pouvaient le retirer. Car, outre ce que j'ai déjà évoqué concernant le style, il apparaît que cette façon de tourner était la plus raisonnable, la plus conforme aux conditions du tournage. Avec la présence de personnes qui n'avaient jamais été placées devant une caméra, et une équipe aussi réduite, monter un travelling, et les obliger à se déplacer d'un endroit à un autre comme des acteurs aurait été une grave erreur.

À cet égard, je crois sincèrement dans les solutions esthétiques spontanées générées par les conditions matérielles d'un tournage. Godard a beaucoup insisté sur cette idée, et Rosellini, en quelque sorte, également. Vous le savez mieux que moi. Rosellini allait toujours directement à l'essentiel, sans se demander si le plan adopté constituait une figure de style ou non... C'est l'une des leçons que j'ai apprises en réalisant *El sol del membrillo*. Je ne sais pas à quel point les expériences de ce genre sont reproductibles, car notre cinématographie vit dans une situation très précaire.

Propos enregistrés par José Luis Guarner à Madrid, le 23 juillet 1992

Víctor Erice

Né en 1940, Carranza (Biscaye), Víctor Erice a vécu son enfance et son adolescence à Saint-Sébastien.

Il déménage à Madrid pour poursuivre ses études à l'Université et intègre en 1960 l'École officielle du cinéma, où il réalise une série de courts métrages [*En la terraza* (Sur la terrasse), *Entre vías* (Entre les voies), *Páginas de un diario perdido* (Pages d'un journal perdu), *Los días perdidos* (Les jours perdus)], avant d'obtenir son diplôme de réalisation en 1963.

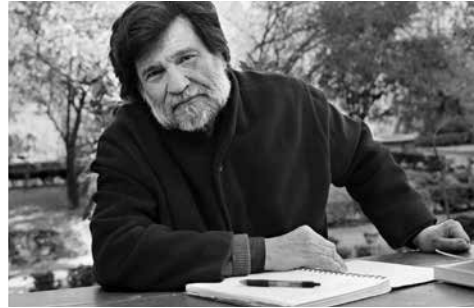
Dans les années soixante, il exerce son activité en tant que critique de cinéma et essayiste, membre du conseil de rédaction de la revue *Nuestro Cine* depuis sa création jusqu'en 1969. Auteur, avec Jos Oliver, du livre *Nicholas Ray et son temps*, édité par la Filmoteca Española en 1986, Víctor Erice a poursuivi son activité publique en tant qu'écrivain de cinéma et conférencier. Actuellement, il collabore avec la revue française *Trafic*.

Il s'est également consacré à l'enseignement, en tant que professeur de réalisation cinématographique en première année de l'École de cinéma et d'audiovisuel de la communauté autonome de Madrid (ECAM) et en dispensant des cours dans différentes universités et centres d'enseignement.

Il fait ses débuts dans le cinéma professionnel en tant que réalisateur en 1968, aux côtés de Claudio Guerín Hill et José Luis Egea, en réalisant le troisième épisode du film *Los desafíos* (Les défis), à partir d'un scénario co-écrit avec Rafael Azcona. Produit par Elias Querejeta, le film a été récompensé par la Coquille d'argent au Festival de cinéma de Saint-Sébastien en 1969.

Dans les années 70 et une partie des années 80, il travaille en tant que réalisateur de films publicitaires.

El espíritu de la colmena (L'esprit de la ruche, 1973) est son premier long métrage en tant que réalisateur. Sur un scénario d'Angel Fernández Santos et de Víctor Erice, présenté au Festival



© Óscar Fernández Orengo

de cinéma de Saint-Sébastien, en septembre 1973, il remporte la Coquille d'or du meilleur film en compétition. La même année, au IXe Festival de Chicago, il reçoit le Hugo d'argent pour sa « vive évocation, exempte de sentimentalisme, du monde de l'enfance, et sa magistrale direction des personnages d'enfants ».

Basé sur un récit d'Adelaida García Morales, il écrit et réalise *El sur*. Malgré l'interruption du tournage sur décision de la production, et en dépit de son caractère inachevé, le film est sélectionné en compétition officielle par le Festival international de Cannes en 1983. *El sur* obtient le premier prix lors de son passage dans les festivals de Chicago, Miami, Bordeaux et Sao Paulo.

Tout au long de l'automne 1990, en collaboration avec le peintre Antonio López García, il tourne *El sol del membrillo* (1992). Projeté au Festival de Cannes de 1992, il reçoit le prix spécial du jury et le prix de la critique internationale (FIPRESCI). *El sol del membrillo* a été présenté dans les festivals de cinéma de Chicago, où il a remporté le Hugo d'Or, Locarno, New York, Montréal et Hong-Kong. Il a été considéré comme le meilleur film réalisé dans le monde entier dans les années quatre-vingt, selon un vote des représentants des principaux instituts cinématographiques, festivals et musées d'art internationaux.

En 1994 il reçoit le Prix national de cinématographie et, l'année suivante, en 1995, la Médaille d'or du mérite des Beaux-Arts.

Antonio López

Antonio López García (1936) peintre et sculpteur, est l'un des représentants majeurs du réalisme dans le paysage artistique international. Il représente ses motifs les plus habituels, tels que les intérieurs ou la figure humaine, les paysages et vues urbaines, principalement de Madrid, cherchant à capter l'essence de l'objet ou du paysage représenté. Quelques-unes de ses dernières expositions personnelles les plus marquantes : *Antonio López García. Il silenzio della realtà. La realtà del silenzio*. Palazzo Chiericati, Vicenza, Italie (2015) ; *Antonio López García, Caravaggio, Cena per due*. Pinacoteca di Brera, Milan, Italie (2014) ; *Antonio López Master of Realism*. Exposition itinérante : The Bunkamura Museum of Art, Tokyo, Nagasaki Prefectural Art Museum, Iwate Museum of Art (2013), Japon ; *Antonio López*. Fundación Sorigué, Lérida (2012), *Antonio López*. Museo Thyssen Bornemisza, Madrid (2011), *Antonio López García*. Museum of Fine Arts, Boston, États-Unis. (2008), *Antonio López. Hombre y Mujer*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2001), *Antonio López. Pintura, Escultura, Dibujo*. Exposition Anthologique. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (1993), *Antonio López García. Paintings, Sculptures and Drawings: 1965-1986*. Marlborough Gallery New York (1986). Son travail figure dans des collections du monde entier : The Baltimore Museum of Art, Maryland, États-Unis, The Cleveland Museum of Art, Ohio, États-Unis ; Collection Artium, Vitoria, Fundación Juan March, Madrid, Fundación ICO Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, MoMA, New York, États-Unis, The Museum of Fine Arts, Boston, États-Unis, JP Morgan Chase Manhattan Bank, New York, États-Unis, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France, Nagasaki Prefectural Museum of Art, Nagasaki, Japon, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofia Imber, Caracas, Venezuela.

À partir de décembre 1995, Erice travaille pour porter à l'écran le roman de Juan Marsé *El embrujo de Shanghai* (Le sortilège de Shanghai). Pendant la préparation du tournage, le projet est interrompu par le producteur, et est définitivement stoppé en mars 1999.

En 2002 il réalise *Alumbramiento* (Lifeline), épisode du film *Ten Minutes Older: the Trumpet*, auquel participent également les réalisateurs Aki Kaurismäki, Werner Herzog, Jim Jarmusch, Wim Wenders, Spike Lee et Chen Kaige, et qui est projeté lors du Festival international de cinéma de Cannes, en mai 2002.

En 2005, à la demande du Centre de culture Contemporaine de Barcelone, et pour les besoins d'une exposition intitulée *Erice-Kiarostami: Correspondance* (février - mai 2006), il entame la réalisation d'une série intitulée *Lettres à Abbas Kiarostami*. En 2006, et pour la même occasion, il écrit et dirige *La Morte Rouge*, un film de 35 minutes, qui raconte sa première expérience cinématographique en tant que spectateur. Au même temps, il réalise une installation destinée aux musées, à partir de plusieurs tableaux d'Antonio López, sous le titre *Fragor del mundo, silencio de la pintura* (Vacarme du monde, silence de la peinture).





C'est l'histoire d'un artiste (Antonio López) qui tente de peindre, pendant la période de maturation de ses fruits, un arbre, un cognassier, qu'il a planté il y a longtemps dans le jardin de la maison qui lui sert d'atelier.

Tout au long de sa vie, presque comme une nécessité, le peintre a travaillé sur le même sujet à de nombreuses reprises. Chaque année, avec l'arrivée de l'automne, cette nécessité est renouvelée. Mais, dans sa peinture de l'arbre, l'artiste n'a jamais introduit les rayons du soleil entre ses feuilles. À partir du style qui lui est propre -un style qui part du souci du détail- cette tentative revêt une grande difficulté et se révèle, au gré des circonstances, presque impossible. Cette fois-ci, il décide de l'affronter. Mais il le fait comme toujours, avec une tension raisonnable, sans rechercher la fini-



tion du tableau, sans autre aspiration que de rester quelques semaines à côté de cet arbre fragile et généreux.

Le film relate cette expérience ainsi que tout ce (le passage des jours, la routine quotidienne des personnes et des choses...) qui gravite autour de cette maison et de ce jardin, un espace et un temps, l'automne 1990, au cours duquel l'artiste travaille et les fruits de l'arbre atteignent leur beauté resplendissante.

Lorsque l'hiver commence à annoncer son arrivée, les coings mûrs, en tombant des branches, mettent un point final aux travaux du peintre, et initient leur processus de décomposition dans la terre.

C'est alors que, pendant la nuit, le peintre nous raconte un rêve.

Inspiré par un travail du peintre

Antonio López García

Sur une idée cinématographique originale de

Antonio López et Víctor Erice

Avec la présence de

Antonio López, María Moreno, Enrique Gran, José Carretero, María López, Carmen López, Elisa Ruíz, Amalia Avia, Lucio Muñoz, Esperanza Parada, Julio López Hernández, Janusz Pietrzyak, Marek Domagala, Grzegorz Ponikwia, Fan Xiao Ming, Yan Sheng Dong

Réalisateur

Víctor Erice

Produit par

María Moreno P.C.

Avec la participation deEuskal Media
Igeldo Zine Produkzioak**Producteur associé**

Angel Amigo

Production exécutive

María Moreno

Directeurs de la photographieJavier Aguirresarobe
et Angel Luis Fernández**Photographie vidéo Betacam S.P.**

José Luis López Linares

Musique

Pascal Gaigne

Montage

Juan Ignacio San Mateo

Prise de son directeRicardo Steimberg
Daniel Goldstein**Mixages audio**

Eduardo Fernández

Assistants de réalisationJos Oliver
Francisco J. Lucio**Assistants de montage**Julia Juaniz
Juan Carlos Martínez**Aidemonteuse**

Nere Pagóla

ProductionCarmen Martínez
Carlos Taillefer**Assistants de production**Iñaki Ros
Puy Oria
Jesús Rodríguez Delgado**Auxiliaire de production**

María Rodríguez

Premiers assistants opérateursJuan Martín Sabell
José María Lara**Deuxièmes assistants opérateurs**Carmen Negrón
Montserrat Escudero**Assistant vidéo**

Miguel Udo

Chef électricien

José Luis Torrecilla

ÉlectricienJosé Antonio Oliva
Teodoro Ortega**Perchmans**Sergui Burmann
Iván Marín
Juan Carlos Cid**Effets de salle**

Luis Castro

Effets spéciaux sonores

Taller de Ruidos

Administration

Nini Bustillo

Assistance juridiqueAlejandro Puerta
(Puerta Abogados)**Laboratoire**

Fotofilm Madrid, S.A.

Montage et sonorisation

Exa, S.A.

Négatif

Eastmancolor Kodak

Caméras

Caméra Vision

Matériel d'éclairage

Cinélux

Édition vidéo

K - 2.000

Kinescopage

Video - Print

Titres

Story Film - Pablo Nunez

Enregistrement musical

Cinearte

Transports

Megino

Cabinet de conseil

Legiscine

Recorder in

Ultra-Stereo

Format

1: 1,37

Durée2 heures, 18 minutes,
52 secondes**Longueur**

3 795 m

Année de production

1990 - 1992

Copienumérique 20174K Flat, Dolby Digital 5.1,
couleur, VOSTFR,
135 à 24ips**Film subventionné par l'Institut de la cinématographie et des arts audiovisuels.**



Réalisée et sonorisée dans les laboratoires Fotofilm Madrid y Exa *El sol del membrillo* (Le songe de la lumière) est l'un des premiers titres de la cinématographie espagnole dont, sur l'initiative de ses producteurs, ont été obtenus des éléments de préservation qui ont permis de garantir leur conservation sur un support photochimique. En revanche, au moment du passage de la technologie analogique à la technologie numérique, il n'existait pas de copie numérique du film permettant de garantir sa diffusion dans ce nouvel environnement numérique.

Cette nouvelle numérisation a constitué le point de départ du travail de la Filmoteca de Catalunya sur ce film. Les matériels présents sur les négatifs originaux de 35 mm étaient divers : négatif de caméra comportant des séquences kinéscopées sur Betacam SP, internégatif utilisé pour les nombreuses transitions temporelles du film. Cette diversité de support, ajoutée aux problèmes de dégradation détectés au cours du métrage, a conduit à orienter le travail vers une restauration.

Le projet a consisté à scanner le négatif original 35 mm en 6 K sur un Norlight-1, à capturer les bandes magnétiques de son 35 mm

sur une machine Magnatech conservée à la Filmoteca de Catalunya et préparée par Josep Maria Queralto et enfin à codifier les Betacam originaux de tournage de meilleure qualité par rapport au négatif original.

L'état de conservation du négatif original a rendu nécessaire la mise en place d'un processus de restauration car le matériel présentait de nombreuses lésions et tâches occasionnées par le développement en laboratoire aggravées par le temps. Pour éliminer ces dégradations sur l'image, on a utilisé le logiciel Diamant pour réaliser la restauration numérique 4 k de chacun des photogrammes touchés.

Les travaux de correction de couleur pour la version numérique DCP 4 K du film ont été réalisés par le restaurateur cinématographique Ferran Alberich. Le processus de capture et de conversion sur trois pistes des deux pistes magnétiques a été mené par l'ingénieur du son Manel Almiñana. Ces travaux ont été supervisés par le réalisateur du film.