



# journal <sup>du</sup> réel

numéro 8

samedi 12 mars 2005

## EL SOL DEL MEMBRILLO/ LE SONGE DE LA LUMIÈRE

VÍCTOR ERICE

Espagne, 1992, 139 minutes

### Auprès de mon arbre

*El sol del membrillo* est un film de Víctor Erice sur Antonio López. Pendant trois mois, le cinéaste a observé le peintre qui observait un cognassier.

*El sol del Membrillo* est un film sur la poétique, c'est-à-dire sur l'art en train de se faire ; sur la genèse de l'oeuvre plus que sur l'oeuvre en soi. Pour voir les tableaux d'Antonio López, il faut se rendre au Museo de la Reina Sofia de Madrid. Ici, le propos n'est pas de montrer des tableaux (qui, de toute façon, méritent qu'on se déplace pour les voir et n'auraient aucun intérêt à être numérisés), ni de faire parler l'artiste (qui n'est pas bavard du tout), mais de comprendre une démarche artistique. Celle d'un homme qui passe plusieurs heures par jour à peindre et à dessiner le même arbre pendant plusieurs mois. Quand on lui demande pourquoi il ne le peint pas d'après une photo, Antonio López répond : « *Le résultat n'a pas vraiment d'importance. Ce qui compte, c'est que j'accompagne l'arbre* ». Cet arbre, il a commencé par le planter au milieu de sa cour. Les feuilles poussent, les branches s'allongent, les fruits pèsent, et tous les jours, l'artiste le regarde grandir avec l'émerveillement d'un père. Les feuilles poussent, les branches s'allongent, les fruits pèsent, et Antonio prend des notes comme on fait des marques sur le chambranle d'une porte pour garder une trace des tailles successives de son enfant.

*El sol del Membrillo* est un film sur la raison et la sensibilité. Tel un artiste surréaliste, c'est dans un de ses rêves qu'Antonio López a puisé l'idée de peindre cet arbre. Isolé dans sa tour d'ivoire avec ses toiles et ses pinceaux, il correspond parfaitement au mythe de l'artiste romantique inspiré, en marge de la société. Pourtant, sa démarche pourrait s'apparenter à celle d'un mathématicien, d'un scientifique rigoureux. Pour garder toujours le même point de vue, on le voit mettre au point un système bricolé avec des mâts et des fils à plomb lui indiquant le centre du tableau, la verticale et l'horizontale. Le chevalet est planté dans la terre, et la position des pieds marquée au sol par deux gros clous qu'il plante au bout de

ses chaussures. Qu'il vente, qu'il pleuve, l'artiste ne bougera pas. Le tonnerre se met à gronder au bout de quelques jours, mais une sorte d'auvent imperméable est prévue pour abriter le peintre, sa toile et le petit cognassier. Un ruisseau de boue s'écoule entre les pieds d'Antonio López qui continue, imperturbable, à accompagner son arbre. Il ne bouge pas. Ce qui bouge, c'est l'arbre et la lumière. Les branches ploient sous le poids des fruits et le peintre, comme s'il se méfiait de quelque chose, surveille l'arbre, peint des marques blanches sur ses feuilles et sur ses fruits, des points de repère, qui lui donnent l'allure d'une carte topographique. Antonio dit de son tableau : « *C'est un plan (un mapa) de l'arbre* ».

Avec la même rigueur, Antonio López chante (magnifiquement) des chansons espagnoles ; et quand son vieil ami de l'école des Beaux-Arts vient l'accompagner pour accompagner l'arbre en chansons, si la deuxième voix n'est pas en harmonie avec la première, le refrain est plusieurs fois repris depuis le début, jusqu'à atteindre la justesse ultime.

*El sol del Membrillo* est un film sur le temps. Antonio Lopez n'est jamais pressé. Une forte impression de calme et de tranquillité se dégage de son univers. Le temps passe et personne ne s'en formalise. On se pose, on oublie l'angoisse de la faucheuse, qu'elle aille se faire voir. On peint, on chante, on filme. Si une scène est trop longue on l'accélèrera au montage. Pour le peintre et pour le cinéaste comme pour nous, spectateurs, il s'agit vraiment ici de « prendre » le temps ; ce n'est d'ailleurs pas pour rien que deux versions existent du film (une longue, et une très longue). Parallèlement, Erice filme des ouvriers polonais qui retapent la maison du peintre, tranquillement, à leur rythme, profitant des pauses pour apprendre quelques mots d'espagnol ou, à la fin du film, quand l'artiste n'en a plus besoin, découvrir le goût âcre des coings murs.

Éléonore Saintagnan

**ENTRETIEN** avec **Anne Toussaint**, coordinatrice de l'atelier vidéo « En quête d'autres regards » initié à la prison de la Santé. Retour sur la rencontre « Se construire une image » du mercredi 9 mars au centre Wallonie Bruxelles.

**Comment se sont déroulés les premiers ateliers vidéo que tu as donnés en prison ? Comment s'est construite ta méthode de travail, si méthode il y a ?**

Je travaille en prison depuis quinze ans et j'y suis entré par hasard. Un jour, un copain m'a proposé de participer à la fabrication d'un court métrage avec des détenus de la maison d'arrêt de Metz. Le film ne parlait pas du tout de problèmes de prison, mais des relations entre le spectateur et la télévision. À l'origine, je ne suis donc pas rentré en prison en ayant des préoccupations sur la prison, ni en étant confronté à des gens qui en avaient.

Après il y a eu le projet des centres de ressources audiovisuelles en prison et mon copain m'a proposé de prendre ça en charge. Il fallait s'occuper du canal interne, et moi je n'avais pas envie d'être le service audiovisuel de l'administration pénitentiaire, diffuser des infos etc. Alors, je me suis demandé ce qu'on pouvait passer sur un canal interne pour que ce ne soit pas une boucle, que le prisonnier dans sa cellule ne se retrouve pas confronté uniquement à des images de prison. Que filmer ? Comment alimenter l'acte de création des détenus au-delà du lieu de la prison ? Car en prison, il n'y a pas grand chose à filmer, c'est monochrome, tout le temps les mêmes décors.

Et là je me suis penchée vers l'art vidéo que je découvrais en même temps que je le faisais découvrir aux détenus, car moi, j'avais plutôt étudié le cinéma classique à l'université, Jean Renoir etc. J'ai alors fait la tournée des festivals pour découvrir des films. On a commencé à faire des projections collectives ouvertes au public, et je me suis vite aperçue que c'est en regardant des films et en en parlant que l'envie d'en fabriquer venait. Voir de nombreuses propositions différentes, ça permet de construire le regard. Ça permet aussi aux personnes qui n'ont pas une culture de l'image de se décomplexer et de s'autoriser à faire des choses qui sortent des schémas télévisuels ; des choses décalées. Et par ce biais à dire des choses d'eux-mêmes. Je m'étais aussi rendue compte qu'en prison la poésie, était très présente, que les détenus en lisaient beaucoup. Et j'avais l'intuition qu'elle pouvait être présente également sur le plan des images, aider à accéder à une écriture libre. À la Santé je suis d'abord venue travailler comme programmatrice pour le canal interne. À partir de là, je me suis plus tournée vers le documentaire. Car si l'art vidéo est très intéressant comme outil dans le cadre d'un atelier de réalisation lié à la fabrication d'un film, il est beaucoup plus difficile à programmer et à justifier devant les autres détenus qui peuvent parfois avoir du mal à comprendre de quoi il s'agit. Surtout, à la Santé, d'emblée, les désirs de programmation portaient plus sur des sujets de société, avec une envie forte de les faire partager à la communauté des détenus. Donc le documentaire s'est imposé.

**Comment ça se passe quand un détenu arrive pour la première fois à l'atelier ?**

À chaque fois qu'un nouveau détenu ou groupe de détenus arrive, il y a une remise en question de la « ligne éditoriale » de l'atelier. Il y a toujours un désir fort du détenu qui arrive de coller aux désirs de la communauté des détenus. Donc il y a souvent une discussion assez ferme sur les raisons pour lesquelles on ne passe pas du cinéma commercial. Et j'ai toujours tenu bon, me disant qu'avec

le temps, ça passerait. Et effectivement, ça marche. Même si en maison d'arrêt c'est compliqué parce que ça tourne beaucoup et qu'il faut toujours réexpliquer, les gens qui restent un peu comprennent notre travail. Moi j'ai toujours voulu considérer le détenu avant tout comme une personne, qui pense, qui a des émotions, une sensibilité.

**Comme si tu t'occupais d'une chaîne de service public, qui respecte ses téléspectateurs**

Oui, même si la programmation du canal est compliquée à gérer pour eux qui sont en contact permanent avec leurs téléspectateurs. L'idée c'est aussi qu'ils expérimentent réellement ce que c'est que le travail de programmation. Ce n'est pas seulement mettre une cassette dans un magnétoscope, c'est toute une démarche : visionner dix films pour en diffuser trois, envoyer un courrier à la boîte de production pour demander l'autorisation de diffusion etc. Et s'il faut payer, on paye, il y a un budget pour ça. Le faire dans la légalité, c'est valorisant pour eux, c'est aller vers une professionnalisation du métier de programmateur. C'est pas parce qu'ils sont en prison qu'on doit leur donner les films gratuitement. Et puis, dans le travail de programmation, il y aussi un rapport au temps social. En prison, hormis la promenade et les repas, il disparaît. Les dates, les saisons, les semaines, les jours, ils oublient. Là, il faut assurer la programmation mensuelle.

**Comment se fabriquent les films, comment se déroule le travail ?**

D'abord, en tant qu'intervenant, c'est important de ne pas être dans la compassion. Il y a une place particulière à prendre, il faut que la personne qui vient ait un projet fort à défendre, pour ne pas tomber dans un rapport compassionnel avec le détenu. Il faut savoir ce qu'on vient y faire. Moi je ne viens pas y faire un travail social, je viens y faire du cinéma.

Et d'ailleurs c'est la prison qui m'a permis de développer ma propre écriture cinématographique. Par exemple, une chose bête, travailler sur le plan fixe. Tout simplement parce qu'un mec en taule peut rester une heure à regarder un truc sans bouger.

Sinon, je les écoute beaucoup au moment où on est dans la conception du film, et je leur fais des propositions cinématographiques par rapport à ce qu'ils veulent dire. Après ils acceptent ou pas. L'atelier pour moi, c'est avant tout un espace de résistance par rapport à l'enfermement. Dans un premier temps, les rapports dans l'atelier ne sont pas liés à la détention, mais au cinéma.

**C'est important d'ouvrir cet atelier à l'extérieur, à la société ?**

La prison pour moi c'est un lieu où il y a vraiment de la pensée et c'est le lieu de l'immobilité. Ce qui m'a frappé, c'est de voir à quel point de ce lieu immobile on pouvait regarder le monde. Et de ce regard sur le monde depuis la prison, il y a vraiment une leçon pour l'ensemble de la société. D'un lieu d'exclusion, la prison pour moi devenait alors un lieu d'inclusion. Et si j'ai accepté le travail avec les étudiants de Sciences-po, c'est toujours l'idée d'amener un élément extérieur pour pouvoir donner à penser la prison autrement, et ne pas être dans le spectaculaire du prisonnier, de la prison. L'important c'est qu'il y ait une rencontre, une confrontation, pour que naisse un dialogue.

**Oui, et on voit très bien dans *Fragments d'une rencontre* que de cette rencontre se développe une réflexion collective, circulaire, « sans auteur unique »**

Moi, j'ai toujours pensé que je n'avais aucune légitimité spécifique en tant que réalisatrice extérieure à filmer en prison. Ce qui

m'intéressait, c'est comment au niveau cinématographique on peut transmettre l'expérience de la prison. Ce dont je me suis très vite aperçu, c'est qu'il n'y a pas une seule image de la prison, mais autant que de détenus. Il y a 65 000 détenus, et 65 000 manières de vivre la prison. Alors, j'avais plutôt envie de donner des expériences de la prison, et pour cela, il faut que ce soient les gens eux-mêmes qui filment, qui prennent la caméra. C'est ça qui m'intéresse, ça a même remis en question chez moi la notion d'auteur. Le cinéma, c'est très hiérarchisé, ça peut presque s'apparenter au fonctionnement d'une prison. Il y a le metteur en scène, les assistants etc., tout le monde est au service de quelqu'un. Moi j'avais envie de casser ça. Et je me suis dit, si on est dans un rapport surveillant/surveillé, peut-être que le cinéma peut inverser ça et que ceux qui sont surveillés peuvent regarder à leur tour, donner leur point de vue. Et pour ça, il faut qu'ils tiennent la caméra.

### **Expérimenter un travail comme une expérience de création collective.**

Oui, ça s'est élaboré dans le temps, avec l'expérience. J'étais incapable de donner des ordres comme un metteur en scène. Je cherchais plus une sorte de liberté. Au sein de l'atelier, tout est toujours mis en discussion. Ils ont le droit de refuser nos propositions. C'est des aller-retours, un mélange de sensibilités. Mais le désir vient toujours d'eux, et à partir de ce qu'ils ont envie de dire ou de montrer, on travaille ensemble. Moi ce qui m'intéresse, c'est qu'à un moment donné, ils fassent vraiment des choix artistiques. En même temps, il va de soi que c'est pas parce qu'ils sont prisonniers que je trouve leurs idées formidables. Au début ils peuvent parfois être paresseux artistiquement, et au fur et à mesure du travail, ça s'affine.

Propos recueillis par Briec Mével et Camille Plagnet

## **CUADECUC-VAMPIR**

**PERE PORTABELLA**

**Espagne, 1970, 70 minutes**

Personne ne croit aux vampires. Le mythe ne fait pas partie de nos légendes. La figure de Vlad Tépès, un des modèles de Bram Stoker pour son *Dracula*, le souverain de Valachie qui fit empaler 200 000 soldats turcs en 1462 et s'abreuva de leur sang, n'est pas dans nos livres d'histoire. Pas plus que la comtesse Erzebet Bathory de Transylvanie qui prenait des bains de jouvence dans le sang de jeunes vierges.

Les cas de porphyries, cette maladie du sang qui rend sensible à la lumière, ou du vampire de Düsseldorf, ne sont plus que des cas cliniques rangés dans les annales médicales. Dépouillés de toute ambiguïté, ils ne hantent plus que les archives des rubriques « faits divers » des quotidiens de la belle époque. Il y a bien sûr des parties du monde où les vampires sont présents dans les croyances, où ils marchent vraiment dans la nuit noire prenant possession des malheureux mal-morts et des coupables. Dans ces contrées, le verbe est encore magique, le récit convoque encore les esprits, il garde d'autres vertus que celle de divertir.

Mais ici le corps du mythe est froid, c'est un mythe littéraire. Les vampires que l'on connaît sont nés de l'agrégation de tous ces éléments par les auteurs gothiques comme Sheridan Le Fanu et Bram Stoker. Carmilla et *Dracula* sont les émanations intenses du

romantisme du dix-neuvième siècle. *Dracula* en est une figure si parfaitement romantique qu'elle ne pouvait que rencontrer le cinéma. On dit film de vampire, c'est un genre, mais il s'agit le plus souvent de film de, avec, sur *Dracula*. Il y a alors les éléments obligés : le voyage, le corbillard, le château, les jeunes femmes séduites et possédées, les morsures comme proposition érotique, les cercueils comme lieux de non-mort, les pieux pour croyance, la destruction peut-être finale comme catharsis. Tous les éléments venus du livre de Stoker. Et bien sûr, car c'est du cinéma il y a l'incarnation. À l'écran le vampire prend corps. Celui de Bela Lugosi ou celui de Christopher Lee. Incarnations si fascinantes qu'elles les poursuivront à la ville.

En 1970 Jesus Franco réalise son *Dracula, Les nuits de Dracula*, avec Christopher Lee. Et Pere Portabella filme sur le tournage. Ce pourrait être ce que l'on appelle maintenant un making-of. Une vile et plate captation convenue en guise de recette, une notice de démontage. Mais Portabella se pose en passeur, intercesseur entre le monde réel où vit l'équipe, où vit Christopher Lee, et l'espace fictionnel créé par le film, celui où vivent les vampires et leurs tueurs. Le générique s'affiche sur l'arrivée d'une belle voiture américaine noire, dans la forêt un technicien disperse de la fumée. L'atmosphère s'épaissit et le corbillard qui apparaît entre les arbres n'est plus un accessoire mais le véhicule du Maître. Nous avons franchi la limite. Portabella filme pendant les répétitions, dans les décors, parfois pendant les prises. Il scrute les corps oscillants de façon fascinante entre personnage et acteur, capte les moments de concentration, les séances de maquillage, les modifications des visages. En un panoramique, l'inquiétant château du vampire redevient décor de film. En un raccord la jeune victime redevient actrice, le raccord suivant une chauve souris-accessoire pénètre dans la pièce, dans le contre champ c'est le personnage qui a peur. Le montage éblouissant de Portabella procède par glissements et collages. Les mouvements de caméra, les raccords sont autant de portes, de correspondances entre la fiction et le tournage. Le noir et blanc ajoute à la confusion, les effets de solarisation renforcent les archétypes. Portabella a filmé sans son direct, les dialogues ne nous sont pas donnés. L'espace de fiction où existent les personnages n'est pas celui du récit, il se crée par les passages entre les différents registres. La bande son est faite de sons décalés, un marteau piqueur, un avion ou de sons indiscernables, est-ce un bruit de pas ou les battements trop lents d'un cœur pris de langueur ? De musique déplacée, comme cette mélodie d'ascenseur qui accompagne l'apparition des starlettes jusqu'à se bloquer lors de la mort de leurs personnages. Elle agit par friction et contrepoint, renforçant le surréalisme de cette vision.

Dans ces mises en abîmes, ces ruptures qui provoquent de fait d'étranges continuités contre-nature, ce jeu d'addition-soustraction, c'est la limite entre réel et imaginaire qui se dessine, c'est le pouvoir de création du cinéma qui apparaît, sa simple magie. Ce pouvoir d'évocation, qui impose la croyance en ce que l'on voit et entend, alors que tout devrait nous faire douter, que la raison devrait tout refuser. Si l'on ne croit pas aux vampires, c'est qu'il n'y a pas de raison d'y croire. Les vampires de cinéma existent tout simplement.

Boris Mélinand



# Programme

Samedi 12 mars



Cinéma 1

## 12h00 E Débat

**Lai** Núria Aidelman, Gonzalo de Lucas/Espagne 42'

**Gaudí** Manuel Hueriga/Espagne 57'

## 15h00 HC

**Ein Bild** *Une Image (An Image)* Harun Farocki/Allemagne 25'

**Nicht ohne Risiko** *Rien sans risque (Nothing Ventured)*

Harun Farocki/Allemagne 50'

## 17h00 E Débat

**Tren de sombras** *Le Spectre du Thuit* José Luis Guerín/Espagne 80'

## 20h30

### Palmarès

Suivi d'un film

Petite salle

## 11h00 Atelier

### Ministère des Affaires Étrangères,

Les aides à la création documentaire

Entrée libre dans la limite des places disponibles

## 11h30 Atelier

**ADDOC**, Rencontre et échange avec le cinéaste chinois Jia Zhangke

Entrée libre dans la limite des places disponibles

## 14h30 F

**Les Enracinés** Damien Fritsch/France 52'

**La Maison neuve** Ariane Doublet/France 52'

## 16h30 F

**Les Meilleures intentions** Jean-Marc La Rocca/France 57'

**Urgences, les nuits des villes** Pierre Maïllis-Laval/France 50'

## 18h30 F

**Kalokerines Astrapes** (*Éclairs d'été*)

Nicos Ligouris/Grèce, Allemagne 80'

## 20h30 E

**Animación en la sala de espera** *Animation dans la salle d'attente*

Carlos Rodriguez Sanz, Manuel Coronado/Espagne 80'

Cinéma 2

## 12h15 HC

« **Détour** »

**Cell Stories** Ed Lachman/États-Unis 10'

**L'île éphémère** Luang Kiyé Simon/France 30'

**What I'm Looking for** Shelly Silver/États-Unis 16'

**Phantom Fremdes Wien** *Le Fantôme d'une Vienne étrangère (Phantom Foreign Vienna)* Lisl Ponger/Autriche 27'

**The PSA Project** Cynthia Madansky/États-Unis 21'

## 14h30 E

### Hommage à Víctor Erice

#### Tabou

Robert Flaherty et Friedrich W. Murnau/États-Unis 85'

Commenté par Miguel Marias et Raymond Bellour

## 18h30 E Séance supplémentaire

### The Tenth Planet, a single life in Bagdad

Mélis Birder/États-Unis, Irak, Turquie 38'

### Nachbarn-Vecinos (*Voisins*)

Rouven Rech/ Allemagne 60'

## 21h00 E

### Lost in La Mancha

Keith Fulton, Louis Pepe/Grande-Bretagne, États-Unis 89'

Le Latina

## 16h00 E

### Animación en la sala de espera

*Animation dans la salle d'attente*

Carlos Rodríguez Sanz, Manuel Coronado/Espagne 80'

## 18h00 E

### Ocaña, retrat intermitent

*Ocaña, portrait intermittent*

Ventura Pons/Espagne 83'

## 20h00 E

### El Sol del membrillo

*Le Songe de la lumière*

Víctor Erice/Espagne 139'

## 22h30 E

**Cuadecuc-Vampir** Pere Portabella/Espagne 70'

Compte tenu des difficultés d'accès au festival le jeudi 10 mars, nous avons programmé les séances supplémentaires suivantes :

- Au Centre Wallonie Bruxelles

le samedi 12 :

14h : **Anneler ve Gocuklar** (*Mères et enfants*) VO sous-titrée anglais,

**Rond-point Chatila** et **Pour vivre, j'ai laissé**

17h : **Yanmo** (*Mise en eau*), VO sous-titrée anglais

- Au Centre Pompidou :

Samedi 12, 18h30, Cinéma 2 : **The Tenth Planet** et **Nachbarn-Vecinos** (*Voisins*).

Cette séance remplace le programme **Almadrabas**,

**El Cerco**, **Marineros en tierra**.

Samedi 12, 18h30, Petite Salle : **Kalokerines Astrapes** (*Éclairs d'été*)

Dimanche 13, 21h, Cinéma 2 : **Weisse Raben** (*Les Corbeaux Blancs*)

Le journal du réel est réalisé par Bijan Anquetil, Devlin Belfort, Mehdi Benallal, Christophe Clavert, Jeanne Delafosse, Thierry Dente, Frédérique Devillez, Thomas Donadieu, Aminatou Échard, Boris Mélinand, Briec Mével, Raphaël Pillosio, Camille Plagnet, Éléonore Saintagnan, Pierre Thévenin, Sarah Troche // Maquette : Anita Lau // Contact : [journal\\_du\\_reel@no-log.org](mailto:journal_du_reel@no-log.org)