



HAL
open science

“-Veo...-¿Que ves? ”: Une brèche vers l’Autre scène

Pierre Arbus

► **To cite this version:**

Pierre Arbus. “-Veo...-¿Que ves? ”: Une brèche vers l’Autre scène: Autour de La Morte rouge, film de Victor Erice, 2006. Entrelacs, 2018, 15. hal-01959692

HAL Id: hal-01959692

<https://hal.science/hal-01959692>

Submitted on 18 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« - Veo... - ¿Que ves ? » : Une brèche vers l'Autre scène

Autour de La Morte rouge, film de Victor Erice 2006

Par Pierre Arbus, maître de Conférences HDR à l'Ecole Nationale Supérieure d'Audiovisuel de l'Université de Toulouse Jean Jaurès, Cinéaste-essayiste, membre du Laboratoire de Recherche en Audiovisuel, directeur de l'équipe LARA, Directeur de la publication ENTRELACS, sur OpenEdition Journals. A publié en 2017 chez L'Harmattan : Le Cinéma de Victor Erice, aventures et territoires d'enfance dans l'Espagne franquiste. Un deuxième volume sur un autre aspect du travail du cinéaste est en préparation.

Résumé : Le film du cinéaste espagnol Victor Erice, *La Morte rouge*, réalisé en 2006, plonge dans la mémoire du premier combat de l'enfant spectateur avec les violences du monde dévoilées par le cinéma. Comment le goût du cinéma vient à l'enfance ? Ou comment, encore, est instaurée en ce premier rapport l'amorce d'une quête qui n'aura jamais de fin, celle d'une résolution alchimique sous-tendue d'apaisement ou de sérénité, matérialisée dans la forme d'une création répondant point par point à la mémoire de ce trait de perfection que fut, à l'exemple d'une expérience de mort imminente, le saisissement provoqué dans l'enfance par la découverte du premier film de cinéma ? La question ne relève pas seulement de l'anecdote. Tout particulièrement dans les temps d'avant l'irruption des images animées dans l'univers domestique, avec la télévision ; et dans les contextes de crises, comme en 1946 à San Sebastian, où la répression franquiste à l'égard des anciens ennemis de la guerre civile, la *Terror blanco*, marque un mince répit, avant de renouer avec une vigueur ponctuelle jusqu'à la dernière amnistie de 1968.

Le film *La Morte rouge*, retient notre attention à plusieurs titres. Il se propose comme la mise en œuvre audiovisuelle d'un imaginaire des représentations des territoires de l'enfance. Mais il se constitue aussi comme une proposition pour intégrer l'expérience individuelle d'un enfant à l'aube de son individuation dans une histoire conjointe à l'éveil au monde et à l'autre. Et se propose enfin comme « manufacture de style » pour cet enfant promis à devenir l'auteur d'une des œuvres les plus foisonnantes du cinéma espagnol de la fin du franquisme.

Abstract : The film by Spanish filmmaker Victor Erice, *La Morte rouge*, made in 2006, plunges into the memory of the first fight of the child spectator against the violence of the real, unveiled by cinema. How does the taste of cinema come to childhood? Or how is established in this first report the beginning of a quest that of an alchemical resolution underpinned by appeasement or serenity, materialized in the form of a creation responding point by point to the memory of this trait of perfection that was, like an experience of imminent death, the seizure provoked in childhood by the first discovery of a film? The question is not just anecdotic. Especially in the time before the irruption of animated images in the domestic universe, with television; and in the context of crises, as in 1946 in San Sebastian, where

Franco's repression of former enemies of the civil war, the Terror Blanco, marks a slight respite, before returning with a punctual vigor until the last amnesty of 1968.

The movie *La Morte rouge*, holds our attention for several reasons. It proposes itself as the audiovisual implementation of an imaginary representation of the territories of childhood. But it is also constituted as a proposal to integrate the individual experience of a child at the dawn of his individuation in a history of awakening to the World and to the Other. Finally, to propose himself as a "style factory" for this child, who is destined to become the author of one of the most fecund works of Spanish cinema at the end of Francoism.

Introduction : Abbas Kiarostami et Victor Erice ont eu ensemble un accord de destinées tenant à la fois du proche et du lointain. Proche, il le sont par le temps de leur naissance, en juin 1940 : l'un en Iran, entre l'ancienne Perse et l'invasion anglo-soviétique de 1941, le jour même d'une première armistice signée en France par Pétain avec les Allemands (le 22 juin), l'autre en Espagne, au terme de la première année d'une nouvelle dictature, qui ne s'achèvera que 35 années plus tard, non loin du jour où le quotidien *La nueva España* mentionnait en couverture : *La cruz gamada en el puente de Hendaya* (le 30 juin)¹. Mais éloignés puisque ayant origine aux deux extrémités des fondements spirituels et intellectuels qui ont affermi les bases de la civilisation, l'Europe de l'Occident, et la Perse à l'Orient.

De fait, l'idée de Bergala et de Jordi Ballo de rechercher des *correspondances* entre les deux cinéastes dans le cadre d'une exposition qui allait favoriser, à travers la commande, l'émergence de nouvelles œuvres et de nouveaux projets, a précisément permis à Erice de retrouver un peu du souffle créateur dont il avait perdu la plénitude depuis son dernier grand film *El Sol del membrillo*. Un peu désabusé depuis *El sur*, en 1983, qu'il n'avait pu terminer selon son gré, et suite aux déboires rencontrés dans la production du projet d'adaptation de la nouvelle de Juan Marse, *El Embrujo de Shanghai*, qui ne pu, finalement, être réalisé, et refusant par-dessus tout d'obéir aux « règles du jeu qu'impose l'industrie audiovisuelle », Erice ne répondait plus qu'à des commandes, la dernière provenant du cinéaste allemand Wim Wenders en 2001, pour un film collectif : *Ten minutes older : The Cello (1) / The Trumpet (2)*² pour lequel il proposa *Alumbramiento*, un très beau métrage de 10 minutes sur l'une de ses thématiques fondatrices, qu'il partage d'ailleurs avec Kiarostami : la force d'individuation inhérente à l'enfance et à ses imaginaires, dans le contexte d'un attentisme domestique désorienté entre oppression et exil - culturel et géographique.

A cette occasion, le film commandé à Victor Erice par les commissaires vint sans doute contrarier chez le cinéaste, pour un temps seulement, le fantasme, peu à peu installé dans la conscience, de l'œuvre rêvée, non contrainte, mais, de fait, inaccessible à toute élaboration, à tout partage, et à tout consensus. *La Morte rouge* ébauche les rhizomes de ce fantasme,

¹ Filmé dans le film de Victor Erice : *Alumbramiento*, 2002.

² *Ten Minutes Older* (2002) est un film collectif, en deux parties, « The Trumpet » et « The Cello », composées chacune de plusieurs segments réalisés par quinze réalisateurs différents à l'initiative du cinéaste Wim Wenders, et dont le titre est un hommage au film homonyme de Hercs Franks, réalisé en 1978. Les réalisateurs sont les suivants : Kage Chen, Victor Erice, Werner Herzog, Jim Jarmusch, Aki Kaurismaki, Spike Lee, Wim Wenders, Bernardo Bertolucci, Claire Denis, Mike Figgis, Jean-Luc Godard, Jiri Menzel, Michael Radford, Volker Schlöndorff et István Szabó.

plongeant dans la mémoire du premier combat de l'enfant spectateur avec les violences du monde dévoilées par le cinéma. Comment le goût du cinéma vient à l'enfance ? Ou comment, encore, est instaurée en ce premier rapport l'amorce d'une quête qui n'aura, par la suite, jamais de fin, celle d'une résolution alchimique sous-tendue d'apaisement ou de sérénité, matérialisée dans la forme d'une création répondant point par point à la mémoire de ce trait de perfection que fut, à l'exemple d'une expérience de mort imminente, le saisissement provoqué dans l'enfance par la découverte du premier film de cinéma ? La question ne relève pas seulement de l'anecdote. Tout particulièrement dans les temps d'avant l'irruption des images animées dans l'univers domestique, avec la télévision ; et dans les contextes de crises, comme en 1946 au Pays Basque³, où la répression franquiste à l'égard des anciens ennemis de la guerre civile, la *Terror blanco*, marque un mince répit, avant de renouer avec une vigueur ponctuelle jusqu'à la dernière amnistie de 1968. Le trouble ressenti par l'enfant devant la projection se constitue également comme expérience de l'ailleurs dans une Espagne ordonnée au repli et à la clôture. En cela, la présence du film américain sur l'écran du Kursaal de San Sebastian, *La Griffes sanglante*, quoiqu'autorisée par la censure, figure l'intrusion manifeste d'un pan rêvé de la culture du nouveau monde, porteuse en soi d'une exhortation à la vindicte, ou tout du moins, à l'insubordination des constructions de l'imaginaire.

Victor Erice a déjà eu affaire à cette représentation archétypale de l'enfant subjugué par la magie du rayonnement de la scène ou de l'écran, qu'il a d'ailleurs lui-même composé dans *El Espíritu de la colmena*, ou encore dans une des lettres filmées envoyée à Kiarostami : le film de Wim Wenders, *Ten minutes older*, pour lequel Erice a été sollicité, s'appuie explicitement sur un hommage au film de Hercs Frank, *Ten minutes older* (1978)⁴ qui fait surgir, dans les ténèbres d'une salle de spectacle ou de cinéma, les visages de très jeunes spectateurs éclairés à la torche, passant en de très courts instants par toutes les nuances de l'émotion

provoquée par le spectacle. Pour l'enfant de 6 ans évoqué par Erice à la troisième personne dans le soliloque de *La Morte rouge*, l'expérience du premier film est frappante, car elle a force d'analogie - les images et les sons nouent avec le connu du monde une relation de *ressemblance* débouchant sur une *vraisemblance* - et s'offre sans relai d'initié ni code

³ On évoque ici l'incident qui éclata à l'Université de Salamanque entre son recteur, l'écrivain et philosophe basque Miguel de Unamuno, et le Général Milan Astray, fondateur de la Légion Étrangère, lors de la cérémonie du « Jour de la race », le 12 octobre 1936. Aux provocations du militaire phalangiste contre les basques, Unamuno répliqua par un discours qui s'achevait ainsi : « Le général Millan Astray voudrait créer une nouvelle Espagne – une création négative sans doute- qui serait à son image. C'est pourquoi il la veut mutilée, ainsi qu'il le donne inconsciemment à entendre. (Nouvelles interruptions » A bas l'intelligence ! « etc.) Cette université est le temple de l'intelligence et je suis son grand prêtre. Vous profanez son enceinte sacrée. Malgré ce qu'affirme le proverbe, j'ai toujours été prophète dans mon pays. Vous vaincrez mais vous ne convaincrez pas. Vous vaincrez parce que vous possédez une surabondance de force brutale, vous ne convaincrez pas parce que convaincre signifie persuader. Et pour persuader il vous faudrait avoir ce qui vous manque : la raison et le droit dans votre combat. Il me semble inutile de vous exhorter à penser à l'Espagne. J'ai dit. ». Menacé à la fin du discours par la légion et le garde du corps de Milan Astray, c'est grâce à la protection de la femme de Franco que Unamuno put quitter la salle sans être inquiété. Mais il fut déchu par la suite de ses fonctions de recteur et mourut à la fin de 1936. Cf. l'intégralité du discours ici : http://web.ac-toulouse.fr/automne_modules_files/pDocs/public/r23793_61_rmf_2013_04_miguel_de_unamuno.pdf, consulté le 15 mars 2018.

⁴ HERCS Franks, *Ten minutes older*, 1978, Lettonie.

procédant intrinsèquement d'une contrainte élitiste - le texte écrit, le théâtre, la peinture - à la boulimie de sens et de constructions imaginaires du tout jeune donostien⁵.



Ph. 1 : Extrait de *Ten minutes older*, Hercs Franks, 1978, Riga Film Studios

Le film *La Morte rouge*, retient notre attention à plusieurs titres. Il se propose en tout premier lieu comme la mise en œuvre audiovisuelle d'un imaginaire des représentations des territoires de l'enfance : lieux, paysages, rivages, routes et rues, structures et architectures, dans la confrontation entre un état présent et instantané du monde et les constructions de la mémoire. Mais il se constitue aussi comme une proposition pour intégrer l'expérience individuelle d'un enfant à l'aube de son individuation dans une histoire conjointe à l'éveil au monde et à l'autre, la construction de soi comme personnage de l'histoire et son ouverture à la connaissance et à l'éthique, à la condition d'homme dans l'ordre social. En définitive, cette œuvre réalisée sur commande par un cinéaste aux horizons thématiques précis et singulièrement récurrents élabore les fondations de ce qu'on pourrait appeler une manufacture du style du futur cinéaste que deviendra « l'enfant » - c'est ainsi que le nomme Erice dans son soliloque - notamment à travers les deux premiers longs métrage, où la découverte et l'expérience du cinéma, puis, plus discrètement, de la télévision, tiennent une place déterminante. Car il s'agit de l'expérience originelle qui conditionne, au-delà de la seule individuation, la nature d'une transmission, et suppose ultérieurement, dans le

⁵ Donostiens est le nom donné aux habitants de Donostia (le nom basque de la ville de San Sebastián).

continuum de l'œuvre, à travers d'autres représentations, de lieux, de territoires, de personnages, d'autres premières expériences.

I. Topologie - les horizons charpentés

1. Une urbanité littorale en déliquescence

Suivant le fil de son titre, sa première référence au village imaginaire du Québec où se déroule l'action de *La Griffe sanglante*, « la Morte rouge », le film d'Erice commence par la mise en place d'une topologie. C'est-à-dire, par la délimitation de l'horizon circulaire qui englobe la ville de San Sebastian - Donostia en Basque : le premier plan - d'abord sonore - sur l'océan qui vient mourir sur la plage en effaçant les empreintes de pas du promeneur forme contrechamp de la ville vers laquelle converge toute la puissance des flux maritimes et l'impossibilité d'un ailleurs du territoire liquidé de toute façons par les énergies contraires. Ce titre est le premier et le seul au générique, seulement adjoint de l'évocation d'un dispositif théâtral : « *Soliloquio* », ou la parole produite par soi-même pour soi-même dans un mouvement vers le centre, s'apparente à la séquestration de ce lieu comme recroquevillé dans la courbe d'une rade rocheuse, en cercles concentriques depuis le château de la Mota, sur le Mont Urgull où l'on trouve encore les ruines des remparts qui entouraient l'ancienne ville. Alternent dans les panoramas superposés du front de mer de la ville nouvelle et de la ville ancienne, comme pour souligner la coexistence, dans l'instant du fondu, de la présence du réel et de la réalité de sa mémoire, les surfaces vides - plages, avenues - et les surfaces bâties, urbanisme en latence - car la ville et le Gran Kursaal, ont déjà mangé sur la plage - et dans tous les cas vertical pour s'accommoder de l'exiguïté du lieu. Les images de l'intervalle, des terrains vagues de l'ancien Kursaal démoli en attente d'un nouveau projet plus contemporain, « ces cubes, emblèmes de la modernité », viennent à la fin du film confirmer l'horizontalité comme un souffle, une respiration dans cette obsession fragile, dérisoire et affectée, du vertical.



Ph. 2 / 3 : Extrait de *La Morte rouge* – le Palais Kursaal – le ballet des voitures sur le pont de Zurriola

Car la verticalité est toujours en attente d'effondrement - terrorisme, tremblements de terre, changements politiques nous le rappellent, incessamment - comme cette hiérarchie des classes sociales, l'ancrage de cette bourgeoisie des années 20 rayonnant sur l'Europe pour laquelle on construisait des lieux propices à la négociation des affaires, des tremplins à

l'ambition, des refuges à l'oisiveté, un entre-deux par mimétisme européen qui ne résistera pas aux spécificités locales et, tout particulièrement, à la guerre civile. Le Palais Kursaal fut bâti en front de mer au début du 20e siècle, suivant un modèle d'architecture caractéristique et répandu dans les villes thermales d'Europe Centrale du 19e siècle. La référence est sensible, quoiqu'implicite, au crépuscule d'un monde - la fin des Habsbourg - au paradoxe d'une conjonction morbide du plaisir, du jeu, de la conversation, et de la maladie, de la désintégration lente, de l'avilissement. Comme les pas sur le sable, le pont de Zurriola, construit en 1915 sur l'Urumea Ibaia, réitère l'évidence, la nécessité du passage, du franchissement, tout autant que la fragilité de ce lien entre deux mondes par dessus le fleuve des Enfers, où s'exhibe dans l'image retenue par Erice le ballet chaotique des automobiles en rupture avec la linéarité partout recherchée. Il dut d'ailleurs être modifié trois années plus tard en raison du ressac implacable de l'Océan, dont les représentations des assauts au Kursaal ou à la grève, choisies par le cinéaste, confirment un puissant sentiment de déliquescence. Le paradoxe est patent : entre la superbe de l'architecture *Belle époque*, et la promesse initiale de la démolition et du remplacement, tandis que perdurent et persévèrent les voies d'accès, le rivage, l'océan, la surface et l'enceinte formée par l'horizon, la splendeur est toujours remise en question par le déterminisme du territoire, menaçant ruine, opposant, non pas ce qui reste avec ce qui s'efface, mais ce qui change et ce qui ne change pas...



Ph. 4 / 5 / 6 : Extrait de *La Morte rouge* - insouciance Belle époque...

2. Ce que les représentations disent de la mémoire du territoire d'enfance - les choix d'arpentage

La commande à l'origine du projet supposait une diffusion de type performatif dans une des salles de l'espace muséal réservé à Erice. Le cinéaste avait d'ailleurs précisé à l'entrée des pièces où étaient diffusés *La Morte rouge* et *Alumbramiento*, de n'y entrer qu'au début de chaque nouvelle projection, témoignant de la nature ambivalente du film comme matériau d'exposition. En tout état de cause, le budget de production resta plus proche du coût d'une performance que de celui d'un film, et les choix de réalisation de *La Morte rouge* procèdent d'une conciliation nécessaire avec la modestie de ces moyens. Quelques photographies anciennes en noir et blanc, quelques images en plan fixe, ou panoramiques légers, de la ville réalisées à main levée, et des reconstitutions, le plus souvent en plan fixe, impliquant probablement une figuration bienveillante et non professionnelle. Peu de foule, sinon estompée par l'intention d'y explorer la singularité des visages et des regards, fussent-ils

derrière des yeux clos, comme ce visage féminin (fig. 4), affleurant dans le mouvement panoramique sur des hommes et des femmes en tenue de soirée, posant probablement durant les années trente dans l'une des salles de réception du Kursaal : les yeux clos sont aussi pour échapper à la cruauté du monstre, Erice nous le dira plus tard. Mais de ces visages isolés, extraits de la multitude formant constellation, vient à sourdre une solitude renvoyant à la mémoire plutôt qu'à la force historique d'une réalité : une mémoire dans la mémoire, en somme, comme si, des moyens utilisés par le cinéaste pour rendre compte de l'épuisement d'une société, provenait *a posteriori* le déterminisme de son effacement dans l'im-présence des lieux et des personnes, favorisée notamment par le re-filmage de photographies ayant déjà épuisé leur potentiel documentaire de représentation.

Kubrick fut l'un des premiers à jouer de cet effet à la fin de *Shining*, avec le lent travelling sur une photographie en noir et blanc des années 30, où les repères temporels sont abrogés, voire se mêlent dans un chaos de rationalité épouvantable, dans une effrayante vacuité du vivant. Le vertige du vide, ce n'est pas encore la dictature de la mort - le *viva la muette* de Milan Astray [cf. note 3] - ou le territoire des fantômes, comme pourrait le suggérer le texte... Plus proche, au contraire, d'une présence absente qui laisse la place à la rumeur, et organise à sa guise les attermoissements de la mémoire dans le projet cinématographique. D'ailleurs, le cinéma est salvateur : c'est lui qui détourne tout en la prolongeant à sa manière - car le spectacle d'une salle comble de 800 places reste, somme toute, réjouissant - la splendeur du Kursaal, le palais *Belle époque* procédant désormais non plus d'un espace d'initiative mais d'une architecture d'accueil des lieux de la fiction cinématographique, pour ainsi dire, un lieu par procuration. Entre l'effondrement des années 70, lors de la démolition du bâtiment, et son plein emploi, il y eut l'intervalle durable d'un attentisme qui dévoue la verticalité infatué de ses lignes, de ses colonnes, de ses atlantes et cariatides, de ses fresques joutant les nuées à tel enseigne qu'il faut se tordre le cou pour les apercevoir, à l'à-plat et au lisse d'un écran de cinéma, à la surface de projection des ombres chinoises dans l'appartement reconstitué du réalisateur enfant, mur, plafond, ou rideaux.

Ainsi, ce sont les deux dimensions de la mémoire, de la représentation mentale du lieu de l'expérience : Erice circonscrit l'horizon et son relief, le focalise sur l'écran, sur le mur, sur le rideau de la fenêtre. Comme pour coïncider au principe de condensation propre à l'enfance, où la tentation ambivalente du refuge vers l'épicentre domestique, maternel, du repli apaisant dans l'intimité protectrice de l'appartement dans un premier temps, de l'imaginaire ensuite, favorisé par les yeux clos. Dont témoigne, encore, l'aquarelle ou le dessin d'une vue appropriée et aplatie de la baie de San Sebastian sur la commode de l'appartement. Ce même que le lieu du film *La Griffes sanglante* fait exister, par amalgame, l'espace et le territoire moribond du Kursaal : espace dramatique d'action pour le premier, en attente d'occupation pour l'autre.

3. La tentation de la brèche

La tranquille évidence du refuge pour l'enfant de *La Morte rouge* reste indéniablement le territoire d'une quête exploratoire menée parmi les repères de l'équilibre et de la sécurité.

D'autant que lui n'a pas connu, à l'égal de sa sœur aînée, l'existence sous la menace et sous les bombes d'une ville en guerre, perpétuellement assiégée. Née en 1933, elle vivait à 5 ans le risque quotidien de se voir emporter par les violences d'un conflit idéologique que le lisse de l'écran ne mettait pas à distance. Lui découvre à 5 ans une enquête de Sherlock Holmes et du Docteur Watson, certes effrayé par la brutalité du récit, mais enveloppé au sein d'une foule bienveillante dont il dissèque les regards sans y percevoir la trace d'autre chose que le « quelque chose » insinué par le facteur Potts, que le mystère de non-indifférence par lequel, en dépit de la violence des représentations auxquelles il assiste, il ne se sent pas menacé.



Ph. 7 / 8 : Extrait de *La Morte rouge* : les enfants sous les bombes - les regards vers l'écran, le « quelque-chose »...

C'est bien ce paradoxe de l'immanence du danger au sein d'un environnement plus ou moins apaisé qui sustente le désir de l'enfant dans la construction progressive de son identité entre estime de soi et reconnaissance de l'autre pour se préparer à l'intégration dans le corps social. De ce fait, l'épreuve, par l'imaginaire, de la violence du monde reste probablement un meilleur facteur d'individuation que la confrontation solitaire à ces mêmes représentations. Plutôt la salle de cinéma que l'écran de télévision. A l'intérieur du refuge, apparaît ainsi flagrante la tentation de la brèche, de la porte entr'ouverte, de la source de lumière qui aguiche le regard et l'invite, par l'imagination, à se porter au dehors. Car en sus de l'écran, dont c'est évidemment la fonction première, il y a aussi les fenêtres, les reflets sur l'eau, ou, plus inquiétante, la mer, le son de la cloche ou du sifflet... Autant d'ouvertures dans l'enceinte du refuge, pour échapper momentanément au huis-clos du réel, mais dont on ne saurait dire sur quoi, en définitive, elles débouchent. Passage vers l'inconnu qui, en temps de paix comme peut l'être, pour ainsi dire, l'Europe en 1946 - en comparaison avec l'instabilité des années de guerre ou de guerre civile - mène peut-être à la trace de sombre mémoire - deux enfants faisant le salut fasciste devant une inscription sur un mur : « *FRANCO, Caudillo de Dios y de la Patria, El primer vencedor en el mundo del bolchevismo en los campos de batalla* », ou le Colonel Moscardó, chef d'Etat Major de Franco, exhibant fièrement son profil martial dans les ruines de Tolède en 1942. Ou bien encore les images d'actualités en première partie de séance, de ce dignitaire franquiste distribuant une aumône à des populations reconnaissantes et soumises, remémoré par Erice .



Ph. 9 / 10 : Extrait de *La Morte rouge* : le Colonel Moscardó dans les ruines de Tolède – enfants devant un pochoir nationaliste

Mais c'est aussi, sans doute, l'espérance d'un devenir, d'une vision, empêchée en d'autres circonstances, au-delà de l'horizon, vers les lointains invisibles et inaccessibles mais que l'on sait être là, en percevoir la petite lumière ou l'éclat, depuis ce territoire enclos d'où ne surgira

aucun progrès, le territoire d'exil, en somme, de sa propre enfance. La brèche, c'est encore la blessure, ou le passage vers le fief du prédateur prêt à accomplir le meurtre récurrent perpétré par l'espèce. Le cinéma, le flux du projecteur qui le matérialise, la met en lumière, cette brèche dans les horizons charpentés qui servent à la fois de refuge aux imaginaires et d'oppression *par* les imaginaires. Car le territoire ne va pas de soi, il faut l'explorer au danger des équilibres et de la sérénité pour le rendre habitable, y trouver des issues, et progresser dans l'individuation et l'élaboration assumée et consciente du JE parmi les entrelacs de la trame sociale.

II. HORS-CHAMP - L'AUTRE SCÈNE

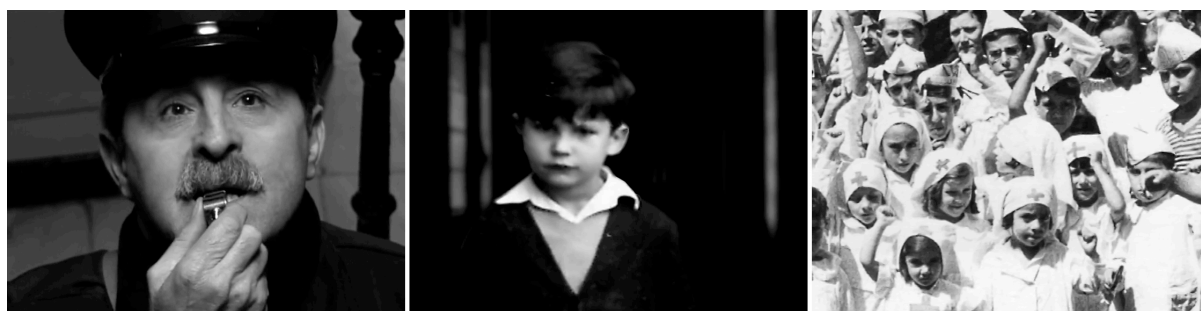
1. La solitude du JE

La première personne du cinéaste, ce sont d'abord des occurrences linguistiques manifestes dans la voix *off* au début et à la fin du film. Comme pour encadrer un cheminement discursif où très vite le relais est passé à un autre, peu importe, en définitive, qu'il soit ou non le même, dans un autre contexte d'actualisation temporelle. Car c'est le souvenir et la mémoire qui transitent, jusqu'à l'époque de la découverte du premier film par un petit enfant de 5 ans, formant proposition pour intégrer l'expérience individuelle d'un enfant à l'aube de son individuation dans une histoire conjointe à l'éveil au monde et à l'autre, la construction de soi comme personnage de l'histoire, et son ouverture à la connaissance et à l'éthique, à la condition d'homme dans l'ordre social. Le JE ne fait pas mystère de son autorité dans l'élaboration de la représentation, il est d'abord un JE d'auteur qui, ainsi qu'on l'a vu, met en place une topologie filmique et balise l'itinéraire. Aucune tentative pour inventer l'illusion d'une initiation aventureuse dont les contingences de seraient pas connus d'avance : littéralement, le JE encadre l'exercice - de la re-mémoration, de la re-constitution, de la représentation.

Mais le JE forme aussi un autre type d'autorité, plus implicite, sûrement paternelle : le JE de l'auteur veille sur l'enfant qu'il fut lui-même, le maintient au refuge, le protège et l'isole en quelque sorte d'un monde brutal puisqu'il en transpose la réalité dans une représentation filmique. JE se sauve lui-même, peu importe la temporalité, d'une épreuve du réel vécue jadis sans garde-fou, comme pour donner sens et image à une abstraction incomprise et traumatisante dans l'instant, celui de l'enfant, et réinventer, *a posteriori*, sa propre évolution de l'instant jusqu'au présent, jusqu'au temps d'aujourd'hui, le temps du JE précisément. Car la volonté de l'enfant, c'est aussi celle d'échapper à l'attraction du refuge, à la sérénité, au sens, à l'effacement réitéré par la mer, cyclique, de la trace vers l'horizon, et mener enfin son être au monde auquel invite les images. L'enfant veut s'affranchir tandis qu'au contraire, dans le soliloque, le JE reste seul, et transpose cette solitude paisible et sans débat, enclose dans les territoires sûrs de la mémoire et de l'accompli, en une fatalité de l'évolution pour l'enfant dont les guides sont explicitement disposés : une sœur, certes initiatrice, mais bienveillante, un pont sur la rivière, un chemin balisé jusqu'à la salle de cinéma, un bâtiment dressé comme une forteresse - conservation de la mémoire - et cette multitude de regards qui

désignent tous et simultanément - une simultanété de montage - la direction où se passe ce qu'il faut voir et regarder, l'écran de cinéma, à la fois lieu de magie, « voile imaginaire et symbolique sur le réel » et lieu du crime, « fenêtre sur le monde », tension entre d'Espagnat et Bazin - ou entre Lacan et Bazin⁶ selon Daney.

Outre l'adéquation sans syncrétisme espérée par l'auteur entre le JE tel qu'il se dit lui-même et l'enfant, ainsi désigné dans l'intervalle, comme troisième personne donc, Erice semble vouloir inscrire un *continuum* entre l'implicite d'un JE enfant et le JE auteur en les reliant par du contenu objectif, historiquement et culturellement localisé et daté : les noms des acteurs et des réalisateurs, le titre des films⁷, la toponymie, la désignation des groupes sociaux : croupiers, cuisiniers, serveurs, musiciens, artistes, spectateurs... Le JE se conçoit filmiquement comme un occupant simultané de l'*avant* et de l'*aujourd'hui*, faisant le lien entre deux époques et deux états temporels de l'individu. De fait, non seulement il est *seul*, acteur et auteur de sa propre représentation, mais il est aussi *le seul* à instaurer cette perspective d'*oultre* temporalité : le JE se constitue en diachronie, tandis que le monde représenté l'est en synchronie : son temps est inscrit et daté, à travers les caractères identifiables de l'image d'archive, de l'alternance couleur / noir et blanc, de la physiologie des lieux, des architectures, des visages, des vêtements, etc. Seul le flux et le reflux de la mer reste sans âge ni temporalité, emblématique en cela du processus insaisissable et abstrait de l'évolution individuelle qui fonde le devenir *auteur-voix off* de l'*enfant*-image et personnage du film. Alors, entre le JE et le IL de l'enfant, le monde ME regarde - un leitmotiv chez Erice, on y reviendra : JE spectateur croise le regard de l'enfant, du facteur, d'enfants recueillis et protégés par la Croix Rouge, ou de petits cadavres, faisant de moi un JE par empathie, le témoignage que JE existe, et signalant perpétuellement la réalité d'une menace puisque JE en suis le témoin depuis le refuge éphémère de ma propre solitude de spectateur.



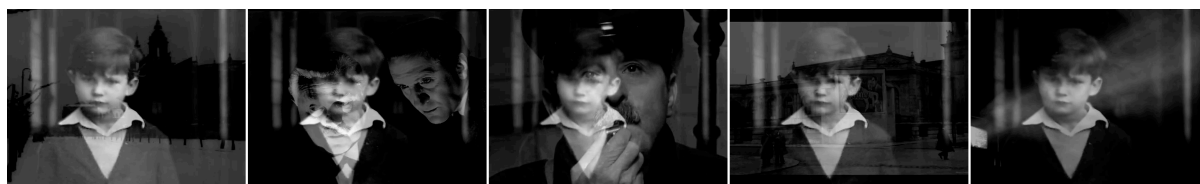
Ph. 11 / 12 / 13 : Extrait du film *La Morte rouge* : le monde ME regarde

⁶ DANÉY Serge, « Le Thérorisé (pédagogie godardienne), in *Cahiers du Cinéma*, Janvier 1976, p. 38 : « Le cinéma, mauvais lieu, lieu d'un crime et d'une magie. Le crime : que des images et des sons soient *prélevés* (arrachés, volés, extorqués, pris) sur des êtres vivants. La magie : qu'ils soient exhibés sur une autre scène (la salle de cinéma) pour y causer la jouissance qui les voit »

⁷ On évoque ici la séquence supprimée par Erice reprenant de manière *quasi* exhaustive la liste des films que le cinéaste a découvert par la suite au Kursaal, et le commentaire du cinéaste justifiant la suppression de cette séquence.

2. Hors-champ et individuation

On l'a vu, au JE de l'auteur se substitue très vite et durant au moins les deux tiers du film la troisième personne désignée par *l'enfant* dans la voix off. Plus qu'une distinction de personne, c'est un non-JE qui s'objective, dès lors que l'enfant qui pose, un peu contraint, pour la photographie, porte son regard sombre vers l'objectif. A deux reprise sur les quatre occurrences du même plan, l'apparition de l'enfant trouve sens de l'image de l'autre qui la précède et s'y superpose dans la durée d'un fondu enchaîné - un prisonnier des camps, le facteur, cadrés frontalement dans les deux cas, regard caméra, ou peu s'en faut, celui du facteur étant sensiblement divergent (cf. ph. 11) - comme pour désigner dans cette fusion l'ambiguïté d'une identité œcuménique qui se constitue à la fois dans la jonction du moi et de l'autre. Cette entité nouvelle, c'est-à-dire, *l'enfant* parlé par le JE de l'auteur apparaît en somme comme l'occupant du hors-champ dont, périodiquement, par intervalle, s'invite la représentation et ses correspondances. Hors-champ à double titre : celui constitué des contenus de la mémoire pour Erice, et celui que forme pour l'enfant le refuge à l'écart du réel, un réel plurivoque, notamment désignée par le spectacle des images, qu'elles soient documentaires - images de guerre, contexte politique, archive - ou de fiction, convoquées par l'auteur.

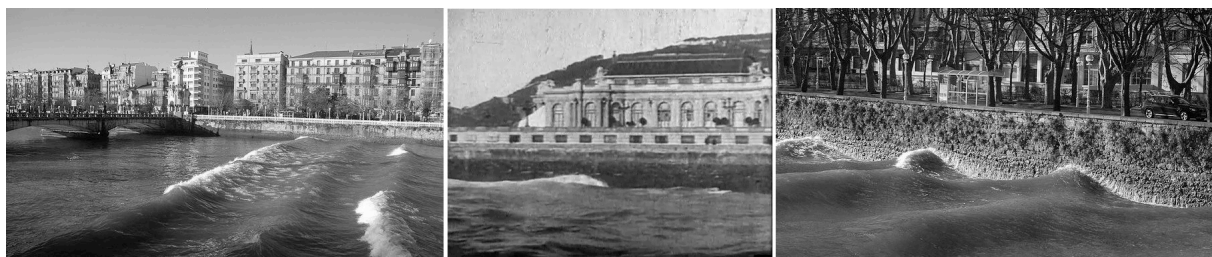


Ph. 14 à 18 : Extrait de *La Morte rouge* : les sur-impressions de *l'enfant*

De fait, la découverte est subtile pour *l'enfant*, elle se révèle très progressivement et dans un premier temps comme tension, ou attirance centrifuge à l'opposée du refuge, vers les confins d'un monde qui ne s'est pas encore avéré dans toutes ses dimensions, au-delà du fantasme ou des constructions imaginaires. C'est ainsi, encore, contempler l'ailleurs qu'évoquent les images depuis le centre, dans la sérénité devenue instable du refuge. Ces confins, cette limite où se situe l'écran de cinéma et vers laquelle tous les regards des spectateurs convergent simultanément, ce sont encore les territoires de l'informe, de la lumière qui fait danser une matière d'ombre sur les rideaux transparents de la chambre, le diaphane comme frontière éphémère, espace transitoire ou les fantômes restent en attente d'incarnation, d'acquisition de matière. Car pour seule matérialité témoignant de l'ailleurs par delà l'horizon, par delà les murs, il y a le son dans ses modalités acousmatiques : celui d'un piano jouant la *Musica callada* de Federico Mompou, le compositeur catalan, donnant un fragment de réalité à l'existence d'un voisinage non concerné dans l'instant par les représentations fantasmatisques de *l'enfant*. Celui du sifflet du facteur dans la cage d'escalier (cf. ph. 11), plutôt soucieux d'accomplir sa mission de relais des nouvelles de l'ailleurs. Celui, encore de la cloche de l'église voisine en prélude à la musique de Mompou, ou bien encore celle du film de Roy William Neill qui, symboliquement, fait résonner l'ailleurs du drame.

Précisément, l'ailleurs s'invite à la conscience de *l'enfant* comme une promesse d'étrangeté, inquiétante, voire menaçante car en partie invisible : il y a les images avérées sur l'écran de projection, mais *l'enfant* perçoit aussi leurs résonances : les destructions et les massacres de la guerre, la propagande, les humiliations perpétrées par le nouveau régime... Quel est en ce réel perçu aux croisements de l'invisible la part de vérité, c'est-à-dire, l'exposition au danger - d'égarement, de souffrance, de mort - du moi conscient de *l'enfant* ?

Ambiguïté de la frontière, angoisse de l'incertitude, Erice construit rythmiquement une oscillation permanente entre mensonge et vérité, entre le centre et le lointain, rythmé d'une part par le flux et le reflux des vagues à la force centripète, et d'autre part par l'intrusion des images comme tension vers l'ailleurs, selon le principe d'une confrontation dont on trouve une parfaite métaphore avec le phénomène du *mascaret*, lorsque la rivière Urumea débouche dans l'océan, un peu en avant du *Puente del Kursaal*, et dont le courant se heurte aux forces contraires de la marée montante. C'est là, peut-être, sur le pont où la sœur aînée du petit Victor, médiatrice pour son initiation, déclare en regardant la surface du fleuve : *Veó... Veó...* sans obtenir la question attendue : *¿Qué ves?*, que se situe ce non-lieu de l'enfance en tension, entre la tentation du refuge, et les sommations de l'ailleurs, dans la contemplation des houles versatiles de l'estuaire, un territoire des contraires. La conscience de *l'enfant* est ainsi la proie d'un petit mascaret définitivement établi à l'issue de sa toute première séance de cinéma. Car l'individuation commence par la reconnaissance et l'accueil, fussent-ils hésitants, voire torpides dans un premier temps, de *l'autre* et de *l'ailleurs* : l'enfance poursuit son cheminement naturel vers le monde, mais reste repoussée cycliquement, périodiquement, comme bercée par le mouvement des vagues, la variabilité du climat, l'humeur des peuples, ou l'instabilité des régimes, des sociétés et des institutions, et subissant l'attraction du refuge, du centre, de la matrice⁸.



Ph. 19 / 21 : Les mascarets de San Sebastian - Ph. 20 : Extrait de *La Morte rouge* : le mascaret à l'aplomb du Kursaal

3. L'Autre scène

À la confluence de la psychologie et du théâtre, cette hypothèse à la forme d'une topique est en lien avec les représentations de l'inconscient. Elle est un point de passage important dans

⁸ Un poème de René-François Sully Prudhomme (« Le long des quais », in *Stances et poèmes*, 1865), mis en musique par Gabriel Fauré (*Les Berceaux*, 1879), évoque précisément cette thématique du balancement entre l'enfance au berceau et la volonté de conquête asservie aux forces contraires : « Le long des quais, les grands vaisseaux / Que la houle incline en silence / Ne prennent pas garde aux berceaux / Que la main des femmes balance... / Mais viendra le jour des adieux / Car il faut que les femmes pleurent / Et que les hommes, curieux / Tentent les horizons qui leurrent. / Et ce jour-là, les grands vaisseaux / Fuyant le port qui diminue, / Sentent leur masse retenue / Par l'âme des lointains berceaux. »

les recherches des psychologues Nicolas Abraham et Maria Torok, et, dans la même filiation, des travaux sur l'image de Serge Tisseron. La notion d'*autre scène* dispose l'*autre* d'emblée comme représentation, voire comme *image* au sens de ce qui résulte d'une re-mémoration. Mais la *scène* donne du corps à l'image, parce que le théâtre présentifie des corps et des objets réels. C'est là, peut-être, dans cette ambiguïté, que le sentiment de l'*inquiétante étrangeté* développe son système racinaire. Cette *autre scène* naît précisément de la confrontation des contraires, et figure un nouveau palier, un au-delà du hors-champ - de l'*autre* à l'*oultre*, la frontière est ténue - où l'enfant, tenté, hésite encore à pénétrer. Il est le lieu de l'harmonisation entre le JE et le IL, acteur et spectateur, de l'être-miroir découvrant l'*autre* dissimulé en *moi*, mais en surcroît, encouragé par la puissance du cinéma à ouvrir les yeux et à prendre connaissance - une première étape - de l'existence d'un *oultre*-miroir, un au-delà de l'*autre*, dont le lieu du film, et non plus seulement le lieu de la mémoire, pourrait être le chemin d'accès.

C'est dans la reconstitution cinématographique de l'épouvante qui saisit l'enfant dans l'appartement familial, *a priori* désigné comme le lieu-refuge, que se signale l'évocation d'une *autre scène* : comme en psychanalyse, tout y prend sens, y fait l'objet d'une mise en lumière, littéralement, objets du quotidien, jouets⁹ dont l'étrangeté, la menace peut-être, se signalent dans les flashes qui les balayent, mise en abyme des lieux communs, lieux du quotidien - un tableau représentant la baie de San Sebastian - jusqu'à cette image subliminale du couple parental, du moins on le suppose, dont la photographie disposé sur une commode apparaît furtivement, on y reviendra. Jeux d'ombres et de lumière, ou surimpressions qui ont fait toute la singularité du cinéma expressionniste dans sa mise en œuvre d'univers invisibles et menaçants au beau milieu du quotidien, dans sa quête d'une *autre scène* présente, incessamment, mais toujours à révéler par la confrontation d'une superposition de l'ici et de l'ailleurs, des verticales d'un couloir familial et des horizontales des touches d'un piano évoquant un ailleurs mystérieux et pourtant si voisin, de rideaux ou d'un plafond devenu, grâce au cinéma, l'écran familial de la présence des fantômes. Un *oultre* monde, où la complexité se dévoile, littéralement, au travers de formes, de rythmes, de temporalités invoquées en syncrétisme des lieux et objets d'un quotidien familial, confondant définitivement réel et imaginaire, visions du réel et fantasmes, objets et sujets. La découverte de l'ailleurs par l'enfant semble, de ce fait, conjointe à celle de son inquiétante proximité.



Ph. 22 à 25 : Extrait de *La Morte rouge* : jouets et objets familiaux

⁹ Sur cette question des jouets révélateurs de l'autre scène, le cinéma ne manque pas d'exemple. On pourrait également se reporter aux nombreuses pages que Tisseron a écrites sur le sujet.



Ph. 26 à 29 : Extrait de *La Morte rouge* : « J'étais hier au royaume des ombres... », Maxime Gorki, 1896

Mais l'*autre scène*, c'est aussi la figure des figures, comme un au-delà du sujet filmant - et parlant aussi en l'occurrence ici - le JE auteur, dont les constructions filmiques mémorielles - la métaphore évoquée plus haut du *mascaret*, le rythme des vagues sur la plage, un contexte d'enfance vécue pendant la guerre civile et les bombardements sur Madrid, le travelling aérien sur les destructions de la 2e guerre mondiale, la présence de la neige à San Sebastian la nuit comme réminiscence de la dernière séquence du film *The scarlet Claw* - constituent pour ainsi dire les praticables. Car si, relativement à la perception de l'*enfant*, les images évoqués par Erice d'enfants morts durant la Guerre Civile ne seraient que le visible d'un possible, l'*autre scène* deviendrait plutôt l'invisible d'un impossible, faisant, perspective effrayante, une réalité de l'irréalité, de l'existant avec du non-existant. Effrayante et douloureuse, à l'instar de la maladie - est-ce, chez l'*enfant*, chez tous les enfants, plusieurs années après le stade du miroir, vers l'âge de 5 ou 6 ans, un état proche d'une pathologie que cette découverte de l'*autre scène* ? - car l'on sait bien, comme le rappelle Albert Kreinheder¹⁰, que « la condition de l'âme produit des répercussions importantes sur la santé du corps. Le corps parle de la psyché... Chaque maladie a un côté psychique ou spirituel. Certes, ce n'est pas "tout dans la psyché", mais c'est sûr que d'une manière ou d'une autre la psyché est concernée, parce que il y a toujours une image, une fantaisie, une histoire associée à la maladie, si seulement nous la cherchons... Peut-être l'image et la maladie sont la même chose depuis le début. Les symptômes et les images ne sont que des manières différentes d'observer le même éléphant. [...] La maladie porte en elle son propre remède et surtout le remède pour notre personnalité... Le seul vrai processus de guérison est l'individuation ». *Autre scène* ou psyché, nous parlons de l'expérience de la découverte traumatique de ce qui, souvent, nous reste invisible et impossible dans le visible possible des images, et pas seulement des images de la fiction.

La séquence nocturne des terreurs enfantines dans l'appartement familial relève d'un statut de relative autonomie dans le film, mieux, il se constitue comme une proposition pour une approche métaphorique du processus d'individuation dans sa quintessence, c'est-à-dire, restreint à un intervalle critique. Un peu comme un épisode viral ou microbien qui provoque, en un court laps de temps chez l'enfant, de sensibles anagenèses. Mais n'est-ce que le spectacle du film de Neill et le contexte exogène de sa découverte qui sont à l'origine de ce paroxysme - infiniment créateur - de la confusion et du délire de l'enfant, jusqu'au simulacre

¹⁰ KREINHEDER Albert, *Body and Soul: the other side of illness (studies in Jungian psychology by Jungian analysts)*, London : Inner City Books, 1991.

de la mort¹¹ ? Où bien, faut-il interroger, comme y invite la thématique d'une histoire de famille complexe et emplie de non-dits, et la relation problématique avec le père développée par Erice dans ses œuvres antérieures, les notions proposées par Maria Torok et Nicolas Abraham dans leurs travaux communs sur *l'autre scène*, les « fantômes », la « crypte au sein du moi¹² »? L'apparition furtive, subliminale, hypnotique, du couple parental dans un flash de lumière agirait-elle comme la perception indiciaire d'un secret non dit et non résolu, une « crypte », assaillant la conscience de la génération suivante de ses « fantômes » - comme par exemple, le grand-père de la protagoniste Estrella, que son père avait fui suite à une grave altercation idéologique et évidemment morale, dans le film *El Sur* (ERICA, 1982) - instant paradoxal d'une révélation conjointe, quasi simultanément, à une retenue - montrer furtivement ce qui est caché pour montrer qu'on le cache et qu'on ne veut pas le montrer, balancement qui nous est désormais familier dans le film. « Ce qui caractérise le secret de famille ce n'est pas que quelque chose n'est pas dit, c'est qu'il est interdit de le connaître » nous rappelle Serge Tisseron dans *Vérités et mensonges de nos émotions*¹³.

Allons plus loin : *La Morte rouge* raconte très explicitement l'expérience traumatique et ses conséquences pour un enfant face à la découverte de son premier spectacle cinématographique incluant le film projeté sur l'écran, l'environnement immédiat des autres spectateurs et de leur regard focalisé sur l'écran, l'architecture du lieu - lieu non spécifiquement dédié, une salle de spectacle - l'ancrage culturel et géographique. Ce récit s'appuie principalement sur des souvenirs autobiographiques, et sur un intervalle de temps qui a permis de les réorganiser, voire de les exalter, dans la perspective d'une œuvre dont le film ici considéré pourrait être un fragment d'exégèse - nous le verrons bientôt. Dans le processus de reconstruction du double de lui-même en train de devenir lui-même, Erice ne désigne-t-il pas en définitive le succès d'un phénomène d'*abréaction*, autrement-dit de la libération d'un affect attaché au souvenir d'un événement traumatique - on ne sous-estimera pas l'intensité du traumatisme ici chez un petit enfant de 5 ans - par un dispositif parfaitement conscient, mais qui, osons le remarquer, comporte au moins deux éléments communs avec l'hypnose, technique utilisée pour provoquer une *abréaction* : le recours aux images et aux représentations, et le dédoublement. Tout cela a déjà eu lieu pour l'artiste cinéaste, et

¹¹ « Alors tout doucement, en silence –jamais il n'appela ses parents– il fermait les yeux. Faire le mort était peut-être la seule façon de ne pas se faire remarquer, comme s'il était une victime déjà exécutée, et d'inviter ainsi la mort à passer son chemin, en quête d'autres corps endormis. » (extrait du texte dit en *off* par Victor Erice dans le film *La Morte rouge*).

¹² La « crypte au sein du moi » désigne, pour Nicolas Abraham, les situations dans lesquelles un sujet reste à jamais lié à un disparu par un Secret inavouable, et le « fantôme psychique », les conséquences non conscientes sur les générations ultérieures de ce Secret. Tisseron prend l'exemple du film d'Hitchcock, *Psychose*, pour illustrer la notion de « crypte » : « Le héros – Antony Perkins – y revêt les vêtements de sa mère morte pour assassiner, pour ainsi dire à sa place, les jeunes femmes par lesquelles il se sent attiré. [...] Il s'agit par exemple de parler avec les phrases d'un disparu, ou bien d'adopter quelques instants ses intonations, ses mimiques ou même ses colères, ou bien encore de s'habiller, sans même s'en rendre compte, exactement comme lui. ». Sur cette question de la crypte et du secret de famille dans l'œuvre de Victor Erice, on pourra se reporter à l'ouvrage : ARBUS Pierre, *Le cinéma de Victor Erice : aventures et territoires d'enfance dans l'Espagne franquiste*, Paris : L'Harmattan, 2017, et plus particulièrement, au Chapitre III, la section intitulée « L'Hypogée ».

¹³ TISSERON Serge, *Vérités et mensonge de nos émotions*, Paris : Ed. Albin Michel, 2005. Et TISSERON Serge, *Les Secrets de famille*, Paris : Ed. PUF, coll. « Que sais-je ? », 2011 : « Il est une construction intérieure que l'enfant se fabrique à partir de ses questions et des réponses souvent angoissées qu'il tente d'y apporter. Il est le résultat de ce que nous avons appelé les « ricochets » du Secret pour désigner leurs conséquences sur plusieurs générations. Ses manifestations peuvent habiter les rêves nocturnes, les rêveries diurnes et les comportements quotidiens. »

commencé dès ses premiers films : c'est à ce titre que l'on parle, pour celui-ci, d'une forme d'exégèse des films précédents, mais qui constate en un sens la vocation, non pas thérapeutique - ce serait la restreindre à une fonction utilitariste - mais idéalisante et plénière de la création. *L'autre scène*, ce n'est ni l'évocation du rêve ou de l'inconscient de l'enfant, c'est l'œuvre que le cinéaste fabrique pour favoriser à distance l'individuation de l'enfant qu'il fut lui-même, dans une simultanéité intemporelle, *quasi* quantique, dès lors qu'un enfant de 5 ans en 1946 et l'homme qu'il est devenu près de 60 années plus tard coexistent, en dépit de toute logique, dans un acte de *réalisation* - littéralement et dans tous les sens !

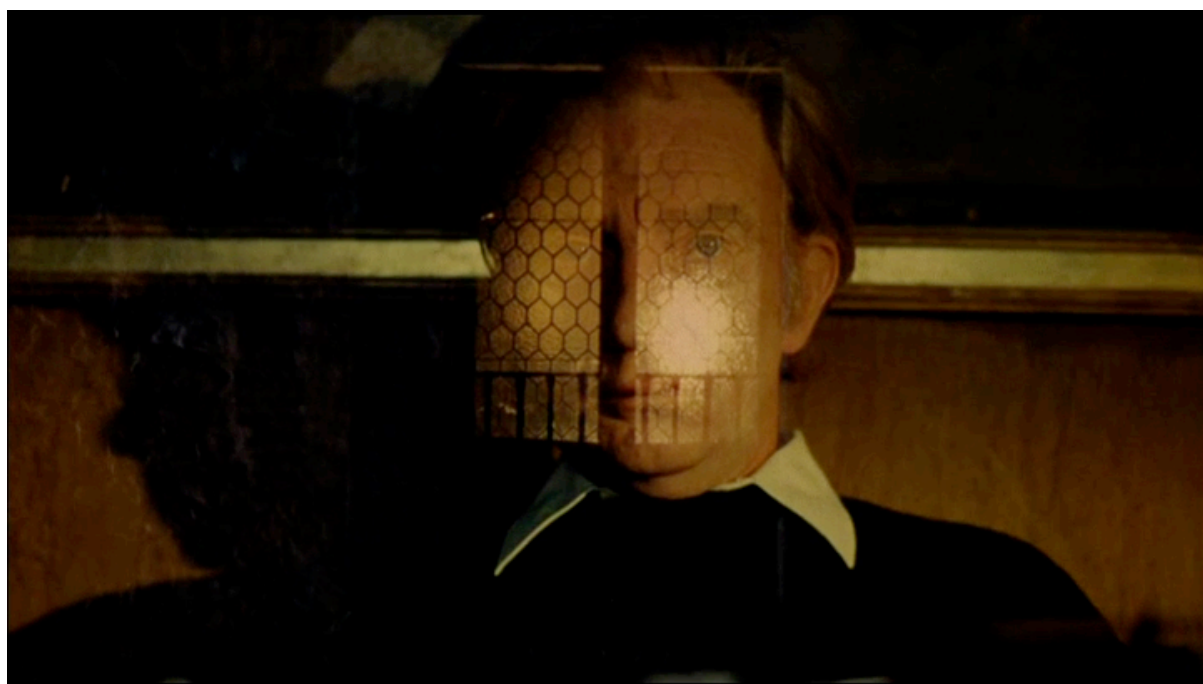
III. FILIATION - LA MANUFACTURE DU STYLE

1. Des formes et des figures redondantes

Victor Erice réalise *La Morte rouge* en 2006, dans la continuité tardive d'une œuvre singulière et profondément marquée par les engagements et les inventions d'un cinéaste qui ne transige pas avec l'état du monde et son emprise sur sa conscience d'auteur et sur celle de ses protagonistes. Mais en 2006, si la société espagnole semble en voie d'apaisement — quoique ce ne soit encore que le début d'un processus qui durera plusieurs décennies — l'œuvre d'Erice ne marque cependant pas le pas d'une maïeutique qui en revient toujours, quel que soit le contexte, à une enfance blessée, délaissée, opprimée, voire assassinée. Bien sûr, si le film de Neill a imprimé la marque d'un traumatisme, c'est évidemment à cause du contexte politique où intervenait sa découverte, *La Morte rouge* s'ancre dans cette causalité. Mais c'est aussi, continument, un regard porté sur les formes et les figures inventées dans l'œuvre antérieure, comme pour en situer temporellement et explicitement la genèse.



Ph. 30 à 34 : Extraits de *El Sur* (1983) et d'*El Espíritu de la colmena* (1973) : dénier la solitude par le regard caméra



Ph. 35 : Extrait d'*El Espíritu de la colmena* : la troisième image dans le fondu enchaîné



Ph. 36 — 37 : Extrait d'*El Espiritu de la colmena* : ombres et fantômes...

Ces redondances, qui sont le plus souvent associées de manière restrictive à la caractérisation d'un style, sont surtout constitutives d'un univers mental à la constitution duquel on croit assister dans *La Morte rouge*. Il y a la triple extension de l'image dans le fondu enchaîné : sens de l'image A, sens de l'image B et sens de l'image tierce née de la superposition de A et B, pour retrouver la simultanéité confuse des images de la mémoire, ou dénier l'objectivité de l'ellipse temporelle pour une forme intériorisée et appropriée qui lui substitue une représentation assimilatrice plutôt qu'analytique. Il y les bruits de pas ou les coups frappés, souvent associés à une figure paternelle, expression simultanée — toujours la même confusion, irrationnelle pour l'adulte, mais avérée et constitutive pour l'enfant — de la menace et de la bienveillance, mais témoignant par-dessus tout d'une présence privilégiée, d'un « être là pour-soi » préférable à l'abandon. Endossent aussi ce rôle les regards caméras dans tous les films de fiction du cinéaste. Le jeu des ombres sur les murs comme l'ébauche,

l'inachevé d'une réalité encore ignorée ou que l'on ne souhaite pas connaître, les topographies labyrinthiques, les passages, la salle de cinéma, le flux de la lumière du projecteur, le *continuum* périmétrique¹⁴ et l'hui-clos, la rumeur, et la présence d'une sœur initiatrice, ayant déjà franchi les portes de l'imaginaire enfantin et déjà dépassée par la logique interférentielle de ses élaborations, forment encore la teneur de ces répétitions de l'œuvre antérieure selon le principe d'une chronologie inversée, puisqu'elles sont désignées comme inaugurales d'une vocation d'auteur.



Ph. 38 : Extrait de *La Morte rouge* — Ph. 39 à 42 : Extrait d'*El Espiritu de la colmena* : regards d'enfants, regards de spectateurs...

¹⁴ cf. ARBUS Pierre, *op. cit.*, 2017, p. 264 – 273.



Ph. 43 : Extrait d'*El Espiritu de la colmena* : passer de salle en salle, les labyrinthes de l'enfance...

Les mères, quant à elles, ne sont pas *interférentes*, dans le cinéma de Victor Erice. Il n'y a guère d'insistance sur l'idée qu'elles soient à l'origine de la filiation, peut-être parce qu'il y a là un fait d'évidence, et le lien à la mère est en soi plus affaibli que problématique, qu'il s'agisse de la mère d'Ana dans *El Espiritu*, ou de celle d'Estrella ou d'Agustin dans *El Sur*. Les pères en revanche restent des présences alternatives, ambiguës, bienveillantes et menaçantes à la fois, qui disparaissent quelquefois, on ne sait où... Mais si l'on doit désigner une filiation pour *l'enfant*, celle-ci s'établit très clairement dans la lignée de l'œuvre dont il est à la fois l'origine et l'aboutissement — momentanément : *l'enfant* est le descendant, fils et frère, d'Ana et d'Estrella, matrices potentielles, mais surtout génitrices spirituelles qui supposent la parenté et la ressemblance plutôt que l'héritage et l'inscription dans une chronologie, une généalogie.

La Morte rouge prolonge ainsi par la redondance un réseau de figures obsédantes, mais avéré par l'auteur lui-même en totale conscience. Comme s'il s'agissait de faire œuvre du regard analytique porté sur les productions antérieures selon les principes d'une méthode psychocritique¹⁵ appliquée à soi-même et, en un sens, faisant œuvre d'elle-même. Reprenant

¹⁵ Du nom de la méthode d'analyse littéraire du traducteur et critique Charles Mauron. En 1938, Charles Mauron constata la présence, dans plusieurs textes de Mallarmé, d'un réseau de métaphores obsédantes, et en 1954, à propos de Racine, il formula l'hypothèse d'un mythe personnel propre à chaque écrivain. « C'est en 1938 que je constatai la présence, dans plusieurs textes de Mallarmé, d'un réseau de "métaphores obsédantes". Nul ne parlait alors, en critique littéraire, de réseaux et de thèmes obsédants, expressions maintenant banales. En 1954, et à propos de Racine, je formulai l'hypothèse d'un "mythe personnel" propre à chaque écrivain et objectivement définissable. En ces deux dates, je n'ai cessé d'interroger des textes. Ainsi s'est formée la méthode psychocritique. L'ayant mise à l'épreuve plusieurs années encore, je la tiens aujourd'hui pour un instrument de travail utile ». De ce fait, il proposa une méthode d'analyse inspirée par la psychanalyse à partir des thèses de Roger Fry. Pour Charles Mauron, « *la psychocritique travaille sur le texte et sur les mots des textes* », et le critique qui use de cette méthode ne doit pas s'éloigner du texte. « Le psychocritique, pour sa part, ne perd pas les textes de vue. Il s'est promis d'en accroître l'intelligence et ne réussira que si son effort y rencontre celui des autres disciplines critiques ». MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels*, Paris : Ed. José Corti, 1963.

en connaissance de cause des éléments que l'on qualifierait communément de références stylistiques dans son œuvre antérieure, Erice les associe à la manifestation représentée d'un traumatisme ancien et, ce faisant, les incline à la vocation du symptôme. Symptôme comme métaphore ou comme lieu de jouissance selon les compte-rendu de Lacan, pour autant que ces figures soient, au-delà de leur possible sens, l'expression « insistante, répétitive, violente, pulsionnelle et souffrante », mais aussi sublimée par la jouissance créatrice de la représentation, de l'inscription dans la chair du corps, dans l'organique même, du traumatisme universel vécu par tous les enfants soumis à la folie légitimée — littéralement, psychose, perversion, manipulation, cynisme et jouissance du crime — des hommes et de leurs idéologies. Symptôme comme structure de la lettre, encore, dès lors que, par exemple, le regard caméra fait penser à cette formule de Schefer dans *L'Homme ordinaire du cinéma*, paru en 1980 : « Je vais voir ce monde et ce temps qui ont regardé notre enfance » pour y découvrir dans le dédoublement créateur — Erice en 2006, et *l'enfant* en 1946 — le « second corps dans l'ignorance duquel nous vivons. C'est un ludion en nous ». Il existe un prélude à *La Morte rouge*, avec le travail de *mise en œuvre* de l'aventure œuvrante du peintre madrilène Antonio López García recherchant dans le parcours d'une *poïesis* les métaphores d'une *psyché* inconsciente qui, dans le contexte ultérieur de cette auto-analyse, déboucheront avec *La Morte rouge* sur l'assomption consciente d'une incarcération irréversible de l'être et du corps dans la guerre et dans la dictature.

2. Exégèse

Sans nécessairement chercher à s'appuyer sur des approches critiques datées, thématiques ou psychanalytiques comme on l'a vu avec la référence à Charles Mauron et à sa psychocritique, on relèvera la pertinence d'un questionnement précisément porté par le critique lorsqu'il s'attache à l'étude de l'œuvre de Baudelaire : comment l'artiste naît de l'homme, question que l'on pourrait ici prolonger par : comment l'homme naît de l'enfant. La relation transitive s'établirait ainsi à la jonction entre, toujours selon la terminologie d'inspiration psychanalytique, le « moi social » et le « moi créateur ». Dans l'expérience filmique qui nous occupe, il s'agirait d'une distinction des temporalités du moi plutôt que des différences de son intégration statutaire dans tel ou tel champ d'action. Une distinction qui sous-tend respectivement la présence de l'individu au monde, dans un rapport de soumission ou/et de découverte — l'enfant — et ce qu'il advient pour lui de cette implication : appropriation, puis autonomie créatrice — l'homme qu'il devient peu à peu. De fait, l'œuvre créée ultérieurement se raccroche à ce monde et participe à son tour, et en partie, au conditionnement du moi social de l'artiste : s'inspirer du monde, c'est ainsi considérer son œuvre propre en lui concédant une faculté inexorable d'objectivation, supposant une dialectique ininterrompue entre les deux rôles du moi. La coexistence de l'homme et de l'artiste se justifie ainsi, tandis que dans le même temps, le relais de l'œuvre créée détermine la coexistence de l'artiste et de l'enfant, pour établir la transitivité du lien.

À ce titre, on recourrait avec profit à la notion de « fonctions oscillantes » proposée par le psychanalyste et historien d'art Ernst Kris (1900 - 1957) dont les recherches se sont orientées, dès 1950 à l'Université de Yale, vers le développement et la psychologie de l'enfant, utilisant conjointement l'observation directe et les méthodes psychanalytiques. Les « fonctions oscillantes » naissent directement de ces coexistences que l'on vient d'évoquer — l'oscillation renvoyant plus volontiers à un phénomène physique ondulatoire quasi invisible à l'œil nu suggérant une quasi-simultanéité — entre le moi enfant et les relais inventés par l'acte de création. Kris s'est notamment intéressé à la destinée des souvenirs d'enfance dans la psychanalyse de l'adulte, démarche que Victor Erice prolonge très explicitement lorsqu'il réalise *La Morte rouge*. S'y trouve notamment à l'œuvre le transfert d'autonomie de *l'enfant* dans la constitution des données de sa propre expérience et la sélection de la matière de ses souvenirs, vers l'initiative et l'intensité créatrice par accumulation des caractères constitutifs et caractéristiques, ceux inventés très *a posteriori* du présent de *l'enfant* dans les films ultérieurs.

C'est en cela que l'on pourrait envisager *La Morte rouge* comme un projet artistique se constituant comme un type nouveau et peu répandu au cinéma d'auto-exégèse filmique, comparable à ce que serait l'exégèse de Philip K. Dick de son œuvre par lui-même en littérature. Parmi les principales fonctions de l'exégèse figure l'explicitation, la mise en lumière de l'obscur et du mystère. Bien plus que la préparation d'une édition critique d'un texte, l'exégèse suppose la perception et la mise en ordre d'un réseau de résonances et de correspondances susceptibles de guider toute lecture sans pour autant lui retirer le voile d'imprécision, de plurivocité qui lui confère littéralement son *aura*. Cette inclination à la mise en lumière, voire à la représentation de *l'allumage*, c'est-à-dire du mouvement de l'obscurité vers la lumière, donne lieu à de très belles représentations dans le cinéma d'Erice : ainsi débute littéralement *El Sur*, dans la chambre d'Estrella très progressivement, presque insensiblement illuminée par le lever du jour. C'est encore, dans *El Espiritu de la colmená* le passage du jour à la nuit dans la troisième image du fondu enchaîné d'un plan sur plan du palais d'Hoyuelos dont les fenêtres s'illuminent. On évoquerait aussi la présence de la clarté lunaire, les jeux de réflexion, de transparence, d'opacité, les projections... Comme une mise en abîme d'un va-et-vient — l'oscillation — entre l'imaginaire et la réalité du souvenir à l'aplomb des gouffres de la création. L'exégèse révèle une forme de sacralité de l'œuvre par l'implication des récits, des personnages, des lieux et contextes, dans une histoire universelle, qui en constitue l'*aura* : il y a quelque chose de ce désir du réalisateur de constituer, avec *La Morte rouge*, dans la confrontation intime entre *l'enfant*, la projection, et les fantasmes, et réitéré dans *El Espiritu de la colmená*, quelque chose de l'ordre de l'*aura* de soi-même, du moi créateur, désormais inventeur lui-même de l'objet « film » susceptible de bouleverser la conscience d'un enfant de 5 ans et de déterminer son évolution. En définitive, c'est une mise en lumière de sa propre complexité et de son propre mystère que convoite ici l'exégèse de son œuvre par le cinéaste, comme l'expression d'un mysticisme latent sustentant une quête intérieure, la tentation à une forme de panthéisme, ou à un questionnement sur la pluralité et la plurivocité des liens qui structurent l'intégrité du « moi ».



Ph. 44 à 46 : Extrait d'*El Sur* : L'Aube, l'éclaircissement progressif dans la scène d'ouverture du film

3. Autopoïese, énaction

Quelle promesse attendue pour un regard porté plus d'un demi-siècle en arrière, se regardant presque en train de regarder le futur de soi-même : ce petit garçon de 5 ans les yeux rivés sur l'objectif de l'appareil photo, semble réticent à la photographie, mais quelque chose dans ce regard soucieux, la position de la tête qui paraît attrapée dans le mouvement, et non soigneusement apprêtée pour la réalisation du cliché, outrepassa le futur immédiat d'une mémoire domestique, pour se projeter dans la fin d'une histoire, ou à tout le moins son futur, et suggérer un inventaire par la détermination de son commencement. Car il y a quelque chose de l'inventaire, dans le film de Victor Erice, du cabinet des curiosités immatérielles et imaginaires de l'artiste : revenir à l'enfance par la mise en œuvre des outils acquis par l'expérience tout au long de sa vie suppose faire œuvre de soi, non pas dans la perspective d'une autocélébration, mais plutôt comme représentation enfin ordonnée d'un questionnement par le retour sur l'œuvre, et par la confrontation avec les figures inventées avec l'abstraction, le temps, les causes, les origines de leur élaboration. En aucune manière il ne s'agit de mettre un terme à un parcours créateur, à une existence et à un regard impliqués dans les actions œuvrantes — les siennes et celles des autres créateurs — mais plutôt de poursuivre la construction de soi, de s'individuer par assimilation des états de soi-même, tandis que l'enfant ne peut y parvenir que par la reconnaissance de l'autre — autre que soi-même — en le requérant comme complice. Car l'individuation se poursuit tout au long de la vie, jusqu'à son crépuscule, par assimilation des différentes représentations intime et imaginaires de soi.

L'initiative du cinéaste s'inscrit ainsi, avec *La Morte rouge*, dans la dynamique d'une construction auto-poïétique, une *autopoïèse* pour mieux dire. Le JE de l'artiste dévolue le mouvement de son devenir à l'initiation de ce mouvement dans un temps antérieur, supposant régénération et individuation infinie. La notion d'*autopoïèse* est d'abord proposée par deux chercheurs¹⁶ en neuro-biologie pour désigner « un réseau de processus de production de composants qui régénèrent continuellement par leurs transformations et leurs interactions le réseau qui les a produits ». Appliquée à l'évolution individuelle et à l'activité vitale de l'homme, cette « autoproduction implique une production continue de soi, le soi comprenant

¹⁶ Humberto Maturana et Francisco Varela dans l'article *Autopoietic Systems*, présenté dans un séminaire de recherche de l'université de Santiago en 1972.

en lui le devenir perpétuel de lui-même¹⁷ ». Le processus s'établit ici avant tout au sein d'un environnement (cf. Partie I de notre article : Topologie) dont le continuum évolutif, les changements repérés au cours du temps, permettent de délimiter le mouvement de la régénération, sans nécessairement recourir à la logique temporelle de cette création continue de soi. Plutôt que d'engendrement, on parlera plutôt de devenir visant à toujours faire émerger un autre du même, le moi étant formé d'autres moi, temporellement situés et constitués, mais dont le mouvement du temps n'empêche pas l'assimilation et la production d'une entité simultanée à partir d'entités successives. C'est donc cet ensemble du moi à plusieurs instants qui forment le réseau constitutif du moi à un instant donné, indépendamment de toute chronologie temporelle. La quantique n'est pas loin !

La référence à l'*autopoïèse* placerait ainsi l'artiste dans un lien d'analogie avec un système autonome, un organisme — le SOI — qui co-advient simultanément avec le monde comme le JE de Merleau-Ponty qui opère et se définit à travers ses opérations, ou le *Dasein* « jeté au monde » d'Heidegger, ou le ÇA freudien, « un chaos, une marmite pleine d'émotions bouillantes ». Connaître, et surtout se connaître, suppose l'action continue de faire émerger à la fois le monde et le sujet, à travers les échanges et les interactions inhérents aux actions et aux influences respectives de l'un sur l'autre. Le moi-sujet se remémore - ou se regarde : en tant qu'objet sur une photographie - le moi-image, le moi-auteur, le moi-famille, bref, celui qu'il *est* en tant que toutes les occurrences de « celui-qu'il-fut » : « Vivre, selon Varela, — en ce que le vivre est le plus originaire — c'est déjà comprendre son monde, le connaître, — au fond, **se le donner**¹⁸ ». Et de formuler ainsi la notion d'*énaction* : « nous proposons le terme d'*énaction* [de l'anglais *to enact* : susciter, faire advenir, faire émerger], dans le but de souligner la conviction croissante selon laquelle la cognition, loin d'être la représentation d'un monde prédonné, est l'avènement conjoint d'un monde et d'un esprit à partir de l'histoire des diverses actions qu'accomplit un être dans le monde¹⁹ ». Or, l'œuvre antérieure est bien partie prenante de ces « actions accomplies dans le monde » par le cinéaste, pour favoriser l'émergence, non pas d'une entité nouvelle, un nouveau SOI, mais ce que Lupasco sous-tend dans son système ternaire avec la notion de *Tiers inclus*, la résolution hypothétique de la constatation du Tiers exclu par Gilbert Durand²⁰, un tiers qui se crée inlassablement, puisant dans l'actuel — l'artiste, le cinéaste, le réalisateur au présent de sa création, *La Morte rouge*, le *senex* dirait le psychanalyste jungien James Hillmann²¹ — et le potentiel - l'enfant de la photographie, l'enfant spectateur, une image, un possible donc, le *puer* archétypal - le

¹⁷ KAWAMOTO Hideo, « L'Autopoïèse et l'individu » en train de se faire », in *Revue Philosophique*, 2011/3, Paris : PUF, p. 347 - 363.

¹⁸ VARELA, 1993, p. 173. Je souligne cette formulation en contradiction avec la notion d'étrangeté du monde par laquelle échoue toute tentative d'individuation continue et de tension à l'intégrité du moi.

¹⁹ VARELA et al, 1993, p. 35.

²⁰ Gilbert Durand oppose à la raison classique fondée sur le principe du *tiers exclu*, une logique « contradictoire » inspirée de Lupasco, et susceptible de concevoir une cohérence plurielle, réalisant la « *coincidentia oppositorum* » des hermétistes. Cf. notamment : DURAND Gilbert, *L'Âme tigrée, les pluriels de la psyché*, Paris : Denoël, 1980. Cf aussi : DURAND Gilbert, « L'Anthropologie et les structures du complexe » in *Sociétés*, 2007/4, n°98, Bruxelles : De Boeck Supérieur, p. 7 à 13. <https://www.cairn.info/revue-societes-2007-4-page-7.htm> consulté le 21 janvier 2016.

²¹ cf. DURAND Gilbert, op. cit. 2007 : « l'ami James Hillman méditait dans un long article de 60 pages sur la solidarité antagoniste, tant sur le plan intime de la psychologie que sur le plan des temporalités historiques, des deux pôles que sont *Senex* et *Puer* »

SOI d'un autre niveau de réalité, de tous mes états temporels assimilés simultanément : c'est là la proposition hypothétique d'une vision quantique d'un monde interconnecté, d'un *bootstrap* comme principe d'unification de toutes les interactions et de toutes les remémorations.

Conclusion

On espère avoir pu démontrer au moins, au terme de cette analyse, qu'il n'y a pas de morceau mineur dans l'œuvre d'un artiste, et que toute proposition peut être envisagée selon l'hypothèse d'un dépit par rapport à l'œuvre antérieure ou à l'œuvre à venir, en fonction de la chronologie où elle s'inscrit. Un dépit, c'est-à-dire, la mélancolie de n'être plus ou de n'être pas encore ce que le présent de l'œuvre en cours prépare ou voudrait dépasser. *La Morte rouge* explore et analyse davantage les fragments d'un imaginaire en devenir de représentations, que les causalités de la mémoire. En cela, le film parvient à faire surgir des réponses à un questionnement porté par toute l'œuvre du cinéaste : la place du JE de l'artiste, du créateur, du démiurge dans la plurivocité et l'étrangeté des univers inventés. Il semble que la vocation de cinéaste de Victor Erice, consacré par la *Concha de Oro* au Festival de San Sebastian pour son premier long-métrage (*El Espiritu de la colmena*, 1973) et contre toute attente, se soit trouvée meurtrie par une célébration qui a pu apparaître au jeune cinéaste comme une injonction d'exigence, forcément paralysante lorsqu'il s'est agi de poursuivre une œuvre entamée à un tel niveau - niveau en tant que leurre social évidemment, sans lien avec l'intérêt absolu, plurivoque et changeant de ce film. C'est peut-être en cela qu'il faut comprendre le dépit. Toujours est-il que c'est bien dans la confrontation de l'imaginaire avec le dispositif cinématographique : filmer, collecter, monter, projeter, que le cinéaste aura ultérieurement prolongé sa quête d'une place pour le JE dans des mondes transis, dès les premiers paliers de l'individuation.

La Morte rouge advient précisément comme le témoignage d'une résolution, voire d'une audace intuitive : celle qui consiste à remettre en question la temporalité de l'existence par l'actualisation de la mémoire à travers les puissances de la représentation — aucune confusion possible avec les « puissances du faux ». Le cinéaste y interroge l'énigme de l'*autre* et de l'*ailleurs*, dans une configuration où l'*autre* est avant tout plutôt qu'*autre que soi*, un *autre de soi*. Quant à l'*ailleurs*, il se révèle principalement constitué des tensions de l'*ici*, tandis que dans l'*ici*, se manifestent par réciprocity les tensions de l'*ailleurs*. Le recours à la notion d'*autre scène*, plutôt convoquée pour désigner, en psychanalyse, les mondes de l'inconscient, s'ouvre, ici, et grâce au cinéma qui en invente littéralement l'extension, à d'autres types d'univers qui ne seraient pas nécessairement, selon le mode d'une dualité rassurante, des mondes conscients. Plutôt élaborés comme des mondes du film, comme objectivation de tout ce qui est *autre* et *ailleurs*, sans pour autant devoir être restreint à une réalité égo-centrée, à un « récit de soi », le JE devenant surtout un JE dans une représentation produite en utilisant le matériau de la mémoire, sans pour autant en faire celui d'une célébration. Comprenons : le travail de re-présentation proposé par Victor Erice n'a de fin que la quête : deux récurrences nous le signalent dans le texte dit par l'auteur en *off* : la

distance avec le JE enfant portée par l'utilisation de la troisième personne, et la redondance des questions posées. En cela, il glisse insensiblement dans une confusion qui opère par brouillage des statuts : réalité et mémoire, réalité et imaginaire, JE d'aujourd'hui et JE d'avant... Et le flux du projecteur de cinéma apparaît, comme souvent chez Erice, l'espace mystérieux de la mise en lumière de cette confusion, dans un *réel voilé* littéralement — cf. chez Bernard d'Espagnat, la conception de « réel voilé » pour expliquer par métaphore les bases de la physique quantique — par la fumée de cigarette des spectateurs. Car il s'agit bien de cela : la possibilité de lire le film comme la métaphore de l'intuition quantique²², où ce que l'on prend pour de la confusion n'est en définitive que de la sur-exposition — on a vu l'importance de cette figure dans *La Morte rouge*, mais aussi dans tout le cinéma de Victor Erice — de l'ubiquité, de la simultanéité, de la coexistence des contraires.

Le cinéma d'aujourd'hui, à travers films et séries, raconte aussi dans ses récits, explicitement ou par métaphore, cette confusion entre les temporalités, les espaces, la conscience subjective et l'individuation. Non pas pour en livrer l'objectivité à travers l'objectif —Bazin —ou pour représenter un *ça a été* de la mémoire —Barthes —sidéré par la brutalité des meurtrissures de la mort, mais au contraire, pour en assener l'essentiel principe de la sur-vivance, c'est-à-dire, en s'appuyant sur la conception de ce mot chez Aby Warburg à propos des images²³ — *Nachleben* —pour désigner non pas une survie comme un dépit de la vie, mais la représentation d'un sur-vivre, comme un au-delà, une superposition, une accumulation, un dépassement, au même titre que l'on évoque un sur-homme dans le procédé d'une sur-impression —le *Colosse* de Goya prolongé par tous les procédés de fondu enchaîné élaborés par Erice dans son cinéma. Plus que jamais, *La Morte rouge* invite à envisager le film de cinéma comme la métaphore d'une complexité des modes de la perception du réel et de la mémoire, de ses lieux, temporalités et représentations, selon des formes non encore avérées de rationalités, à découvrir précisément dans les œuvres prophétiques de ces visionnaires que demeurent les artistes.

²² Sur cette hypothèse, on pourra se reporter à la conclusion de l'ouvrage déjà cité : ARBUS Pierre, *Le cinéma de Victor Erice : aventures et territoires d'enfance dans l'Espagne franquiste*, Paris : L'Harmattan, 2017, p. 336 - 337 : « Nous aurions pu proposer de lire le film de cinéma comme la métaphore de l'intuition quantique. [...] On relève volontiers ce qui différencie le film du réel, mais on s'attache assez peu, en définitive, à ce qui l'en rapproche, voire lui autorise bien souvent à être appréhendé comme une réalité : sa présence à l'instant, l'analogie de ce qu'il rend visible avec le réel, l'« étant » indubitable des corps, des objets, des territoires, des actions, à un instant donné, car même la fiction suppose au moins une réalité de la présence des corps au territoire, à la lumière, à l'atmosphère. [...] Entre le « tout a eu lieu » et le « tout a lieu », il n'y a que la différence d'un verbe, qui se résout en « tout est lieu » : lieu du filmique, ce monde parallèle coexistant manifesté par de l'énergie lumineuse où *ont lieu*, dans un présent perpétuel de la transmission, des événements qui se sont déjà produits, mais que le cinéma réactualise sans cesse. Les physiciens quantiques ont posé les notions d'incertitude, d'indétermination, d'« a-causalité », de « non-local », d'« a-temporalité » comme le socle de leurs recherches. Leurs travaux ne concernent encore que les microcosmes de l'atome et le monde des particules, mais il y a été remarqué que l'observateur conscient jouerait un rôle essentiel dans la manifestation du réel, et que l'esprit humain serait capable d'influencer le déroulement d'une expérience en cours, et donc d'agir sur la matière par son intention. De fait, dans le cadre d'une expérience de réception au cinéma, la réalité s'invente en somme différemment en chacun de nous, et la réalité que l'on voit sur l'écran est peut-être plus conditionnée par l'arbitraire du spectateur qu'elle ne le conditionne. Notamment en raison de tout ce qui inter-agit avec le regard et l'écoute, à savoir, la mémoire, les résonances imaginaires, les phénomènes environnants, l'humeur, le contexte, etc. Les sept paradoxes de Montebello (MONTEBELLO Pierre, *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris : J. Vrin., coll. « Philosophie et cinéma », 2008.) révélés dans son travail d'analyse sur Deleuze constituent peut-être la problématique principale du cinéma, que la pensée quantique finira probablement par résoudre ou faire accepter du moins comme questionnement fondamental, en démontrant un principe de *coexistence* des réalités. »

²³ Cf. bien sûr : DIDI-HUBERMAN (Georges), *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Éd. de Minuit, 2002.