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

Autour de *La Morte rouge*, film de Victor Erice, 2006

Pierre Arbus



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/3627>

DOI : 10.4000/entrelacs.3627

ISBN : 2261-5482

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Pierre Arbus, « « - Veo... - ¿Qué ves ? » : Une brèche vers l'Autre scène », *Entrelacs* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 22 octobre 2018, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/3627> ; DOI : 10.4000/entrelacs.3627

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Tous droits réservés

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

Autour de *La Morte rouge*, film de Victor Erice, 2006

Pierre Arbus

Introduction

- 1 Abbas Kiarostami et Victor Erice ont eu ensemble un accord de destinées tenant à la fois du proche et du lointain. Proches, ils le sont par le temps de leur naissance, en juin 1940 : l'un dans le tout jeune Iran, l'autre dans la vieille Espagne, au terme de la première année d'une nouvelle dictature. 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.
- 2 De fait, l'idée de Bergala et de Jordi Ballo de rechercher des *correspondances*² entre les deux cinéastes 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*, et de renouer avec l'une de ses thématiques : 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.
- 3 Le film commandé à Victor Erice par les commissaires, *La Morte rouge*, plonge ainsi 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 ? 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, la *Terror blanco*, n'aura, finalement, connu qu'un mince répit. Le trouble ressenti par l'enfant devant la projection du film américain *La Griffes sanglante* se constitue ainsi comme expérience de l'ailleurs dans une Espagne ordonnée au repli et à la clôture, marquant l'insubordination des constructions de l'imaginaire.

- 4 Victor Erice a déjà convoqué cette représentation archétypale de l'enfant subjugué par la magie du rayonnement de la scène ou de l'écran dans *El Espíritu de la colmena*. En outre, le film *Ten minutes older*, pour lequel Erice a été sollicité par Wim Wenders, s'appuie explicitement sur un hommage au film éponyme de Hercs Frank (1978), 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 six ans évoqué par Erice, 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 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 donostien.



Fig. 1 - *Ten minutes older*, Hercs Franks (1978), Riga Film Studios

- 5 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 », 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.

Topologie – les horizons charpentés

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'Eric 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 adjoind 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 dans cette obsession fragile, dérisoire et affectée, du vertical.



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

- 6 Car la verticalité est toujours en attente d'effondrement — terrorisme, tremblements de terre, changements politiques nous le rappellent, incessamment — comme cette bourgeoisie rayonnant sur l'Europe des années 1920 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 20^e siècle, suivant un modèle d'architecture caractéristique et répandu dans les villes thermales d'Europe Centrale du 19^e 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. 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. 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...



Fig. 4/5/6 – *La Morte rouge* – insouciance Belle époque...

Ce que les représentations disent de la mémoire du territoire d'enfance – les choix d'arpentage

- 7 La commande à l'origine du projet supposait une diffusion de type performatif dans une des salles de l'espace muséal réservé à Erice⁴. Les choix de réalisation de *La Morte rouge* procèdent d'une conciliation nécessaire avec la modestie de ses 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.
- 8 Le vertige du vide, ce n'est pas encore la dictature de la mort – le *viva la muerte* de Milan Astray – 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 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 infatuée de ses lignes, de ses colonnes, de ses atlantes et cariatides, de ses fresques jouxtant les nuées à telle 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.

- 9 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.

La tentation de la brèche

- 10 La tranquille évidence du refuge pour l'enfant de *La Morte rouge* reste indéniablement le territoire d'une quête exploratoire dans les frontières de l'équilibre et de la sécurité. D'autant que lui n'a pas connu, à l'égal de sa sœur aînée de sept ans, l'existence sous la menace et sous les bombes d'une ville en guerre, perpétuellement assiégée. Née en 1933, elle vivait à cinq 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 au même âge 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.





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

- 11 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. À 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 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'État-Major de Franco, exhibant fièrement son profil martial dans les ruines de Tolède en 1942.



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

- 12 La brèche, c'est aussi 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. 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.

Hors champ – L'autre scène

La solitude du JE

- 13 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. C'est le souvenir et la mémoire qui refluent, 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 met en place une topologie filmique et balise l'itinéraire : le JE encadre l'exercice – de la re-mémoration, de la re-constitution, de la re-présentation.
- 14 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 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 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. 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. Lui, au contraire, veut s'affranchir. Ses guides sont explicitement disposés : une sœur initiatrice et 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 ; mais surtout, cette multitude de regards qui désignent tous et simultanément 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 Bazin⁵ selon Daney.
- 15 Outre l'adéquation sans syncrétisme espérée par l'auteur entre le JE tel qu'il se dit lui-même et l'enfant, 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 films projetés au Kursaal, 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'

outré 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.



Fig. 11/12/13 — *La Morte rouge* : le monde ME regarde

Hors-champ et individuation

- 16 On l'a vu, au JE de l'auteur se substitue très vite la troisième personne désignée par l'*enfant* dans la voix *off*. À deux reprises 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. Fig. 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 désigné par le spectacle des images, qu'elles soient documentaires — images de guerre, contexte politique, archive — ou de fiction, convoquées par l'auteur.



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

- 17 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. 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 où 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, donnant un fragment de réalité à l'existence d'un voisinage non concerné dans l'instant par les représentations fantasmatiques de *l'enfant* ; celui du sifflet du facteur dans la cage d'escalier (cf. Fig. 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 Neill qui, symboliquement, fait résonner l'ailleurs du drame.

- 18 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* ?
- 19 Ambiguïté de la frontière, angoisse de l'incertitude, Erice construit rythmiquement une oscillation permanente entre mensonge et vérité, entre le centre et le lointain, rythmée 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 : *Veo... Veo...* 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 matrice⁶.

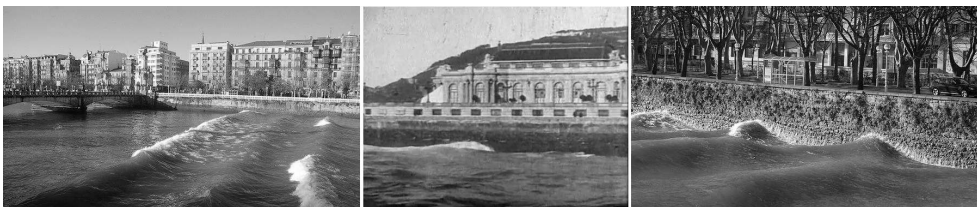


Fig. 19/21 : Les mascarets de San Sebastian - Fig. 20 — *La Morte rouge* : le mascaret à l'aplomb du Kursaal

L'autre scène

- 20 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 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.
- 21 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, jouets dont l'étrangeté, la menace peut-être, se signalent dans les flashes qui les balayent, mise en abyme des lieux communs, jusqu'à cette image subliminale du couple parental dont la photographie disposée sur une commode apparaît furtivement. Jeux d'ombres et de lumière, surimpressions, rideaux ou plafond devenus, 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.

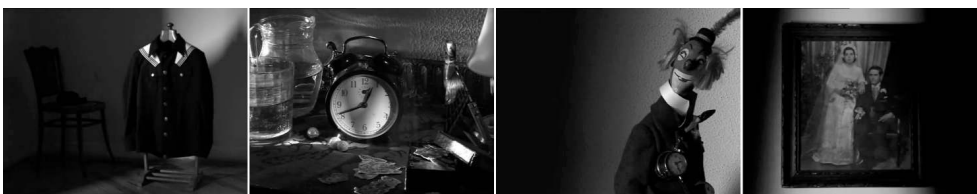


Fig. 22 à 25 — *La Morte rouge* : jouets et objets familiers

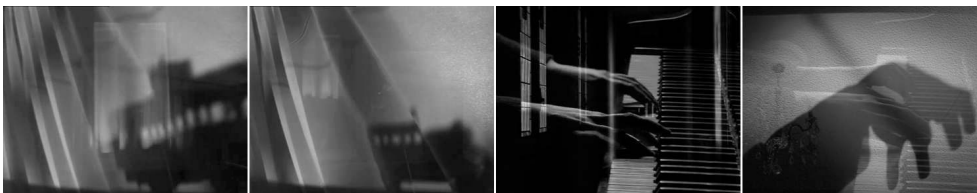


Fig. 26 à 29 — *La Morte rouge* : « J'étais hier au royaume des ombres... », Maxime Gorki, 1896

- 22 Mais l'*autre scène*, c'est aussi la figure des figures, comme un au-delà du sujet filmant et parlant, 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 — constituent pour ainsi dire les praticables. Car si, relativement à la perception de l'enfant, les images évoquées 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 cinq ou six ans, un état proche d'une pathologie que cette découverte de l'autre scène ? —, car l'on sait bien, comme le rappelle Albert Kreinheder⁷, 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. [...] les symptômes et les images ne sont que des manières différentes d'observer le même éléphant. [...] 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 est invisible et impossible dans le visible possible des images, et pas seulement des images de la fiction.

- 23 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. 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 de la mort ? Ou 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 moi⁸ » ? 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 dans les films antérieurs du cinéaste : 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*⁹.
- 24 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, l'ancrage culturel et géographique. Ce récit s'appuie principalement sur des souvenirs autobiographiques. 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, de la libération d'un affect attaché au souvenir d'un événement traumatique 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 commencé dès ses premiers films : c'est à ce titre que l'on parle, pour ce film-ci, d'une forme d'exégèse des films précédents, qui constate la vocation 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 cinq ans en 1946 et l'homme qu'il est devenu près de soixante années plus tard coexistent, en dépit de toute logique, dans un acte de *réalisation* — littéralement et dans tous les sens !

Filiation — La manufacture du style

Des formes et des figures redondantes

- 25 Victor Erice réalise *La Morte rouge* en 2006, mais en 2006, si la société espagnole semble en voie d'apaisement, l'œuvre d'Erice ne marque cependant pas le pas d'une maïeutique qui en revient toujours, quelque soit le contexte, à une enfance blessée, délaissée, opprimée, voire assassinée : *La Morte rouge* s'ancre dans cette causalité, en même temps qu'elle s'institue comme regard porté sur les formes et les figures inventées dans l'œuvre antérieure pour en situer temporellement et explicitement la genèse.



Fig. 30 à 34 — *El Sur* (1983) et *El Espíritu de la colmena* (1973) : dénier la solitude par le regard caméra



Fig. 35 — *El Espíritu de la colmena* : la troisième image dans le fondu enchaîné



Fig. 36 – 37 - *El Espiritu de la colmena* : ombres et fantômes...

- 26 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 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 huis-clos, la rumeur, et la présence d'une sœur initiatrice, ayant déjà franchi les portes de l'imaginaire enfantin 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.

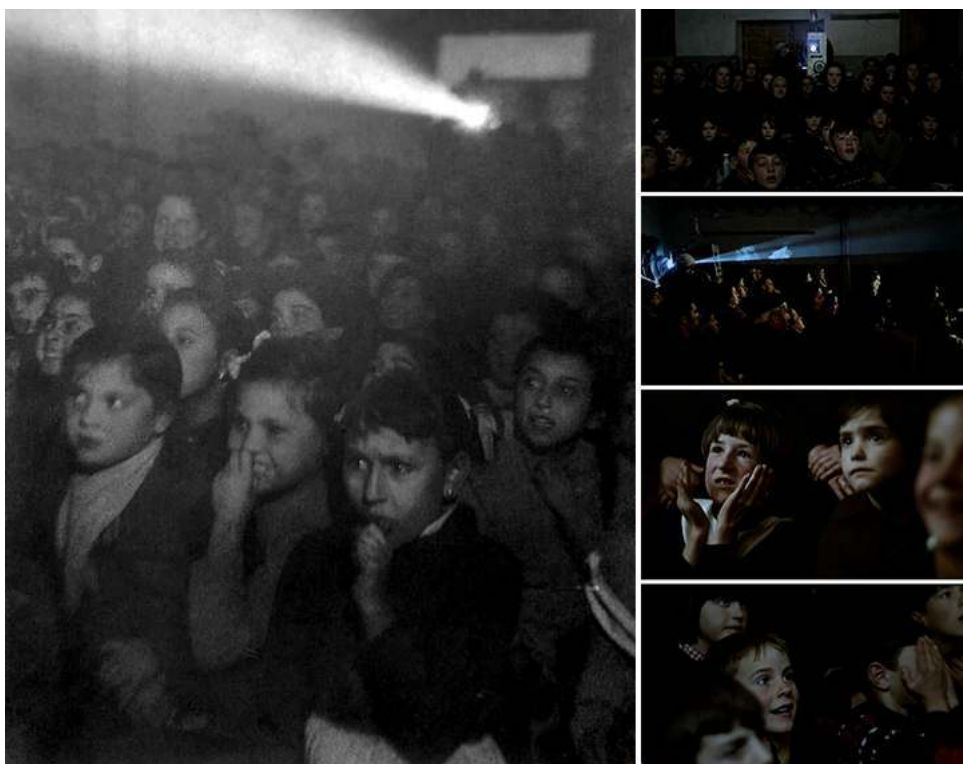


Fig. 38 — *La Morte rouge* — Fig. 39 à 42 — *El Espiritu de la colmena* : regards d'enfants, regards de spectateurs...



Fig. 43 — *El Espiritu de la colmena* : passer de salle en salle, les labyrinthes de l'enfance...

- 27 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. 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 — momentané : *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.

- 28 *La Morte rouge* prolonge ainsi par la redondance un réseau de figures obsédantes, mais avéré par l'auteur. Comme s'il s'agissait de faire œuvre du regard analytique porté sur les productions antérieures selon les principes d'une méthode psychocritique¹⁰ appliquée à soi-même et faisant œuvre d'elle-même. Erice associe les références stylistiques de ses œuvres antérieures 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 comptes-rendus 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 le « second corps dans l'ignorance duquel nous vivons. C'est un ludion en nous ».

Exégèse

- 29 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 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.
- 30 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). Les « fonctions oscillantes » naissent directement de ces coexistences que l'on vient d'évoquer 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 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.
- 31 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.

Parmi les principales fonctions de l'exégèse figure l'explicitation, la mise en lumière de l'obscur et du mystère, voire la représentation de l'allumage, c'est-à-dire du mouvement de l'obscurité vers la lumière, laquelle donne lieu à de très belles séquences dans le cinéma d'Erice : ainsi commence 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. 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 fantômes, et réitérée 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 cinq 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 le cinéaste à travers l'exégèse de son œuvre, 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 ».



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

Autopoïèse, éraction

- 32 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 Víctor 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. De fait, l'individuation se poursuit tout au long de la vie, jusqu'à son crépuscule, par assimilation des différentes représentations intime et imaginaires de soi.
- 33 L'initiative du cinéaste s'inscrit ainsi, avec *La Morte rouge*, dans la dynamique d'une construction auto-poïétique. La référence à l'autopoïèse, une notion proposée par deux

chercheurs¹¹ en neurobiologie 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 », placera ainsi l'artiste dans un lien d'analogie avec un système autonome, un organisme — le SOI — qui co-advient simultanément avec le monde, 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. 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**¹² ».

- 34 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 monde¹³ ». 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 Durand¹⁴, un tiers qui se crée inlassablement, puisant dans l'actuel — l'artiste, le cinéaste, le réalisateur au présent de sa création, le *senex* — et le potentiel - l'enfant de la photographie, l'enfant-spectateur, une image, un possible donc, le *puer* archétypal - le 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

- 35 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. C'est peut-être en cela qu'il faut comprendre le dépit.

- 36 *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 ego centré, 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. En cela, le film 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*¹⁵ littéralement 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 quantique¹⁶, 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.
- 37 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 images¹⁷ —*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. 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.

NOTES

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

2. L'exposition *Correspondances* a eu lieu à Barcelone en 2006 et à Paris, au Centre Georges Pompidou, en 2007. « Remarquant que le hasard les avait fait naître à une semaine d'intervalle en juin 1940 et qu'une réelle parenté unissait leur cinéma, le critique Alain Bergala a eu l'idée de leur proposer d'entretenir une correspondance, de s'écrire, non pas des lettres-papier (ni même des lettres virtuelles par internet) mais, comme deux cinéastes qu'ils sont, des lettres-films. C'est autour de cette correspondance que s'organise l'exposition. Conçue hors cadre thématique ou chronologique, cette exposition qui fait appel à la mémoire active du visiteur se présente sous trois angles : l'un thématique (la correspondance), les deux autres esthétiques (la photo, les installations) ».

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. 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. Pour découvrir l'itinéraire de cette exposition, on pourra se reporter au très bel article de Frédérique Berthet dans le numéro 20 de la revue *Intermédialités* (automne 2012) : « Ce qui, de l'autre, nous accompagne », consultable en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/1015085ar> consulté le 23 février 2018.

5. DANEY Serge, « Le Thérrosisé (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 ».

6. 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.

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

8. ABRAHAM Nicolas, TOROK Maria, *Le Verbier de l'homme aux loups*, Paris : Flammarion, 1976.

9. TISSERON Serge, *Vérités et mensonge de nos émotions*, Paris : Ed. Albin Michel, 2005. Et TISSERON Serge, *Les Secrets de famille*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 2011.

10. MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels*, Paris : Ed. José Corti, 1963.

11. Humberto MATURANA et Francisco VARELA dans l'article *Autopoietic Systems*, présenté dans un séminaire de recherche de l'université de Santiago en 1972.

12. VARELA Francisco & al., *L'inscription corporelle de l'esprit, sciences cognitives et expérience humaine* Paris : Seuil, 1993, p. 173.

13. *Ibidem*, p. 35.

14. Cf. DURAND Gilbert, *L'Âme tigrée, les pluriels de la psyché*, Paris : Denoël, 1980. Et 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.

15. D'ESPAGNAT Bernard, *Le réel voilé, analyse des concepts quantiques*, Paris : Fayard, 1994.

16. Cf. ARBUS Pierre, *Le cinéma de Victor Erice : aventures et territoires d'enfance dans l'Espagne franquiste*, Paris : L'Harmattan, 2017, p. 336 – 337.

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

RÉSUMÉS

Le film *La Morte rouge* commandé à Victor Erice par les commissaires de l'exposition *Victor Erice / Abbas Kiarostami : Correspondances* (Barcelone 2006 / Paris 2007), plonge ainsi 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 ? 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 Basque¹, où la répression franquiste, la *Terror blanco*, n'aura, finalement, connu qu'un mince répit. Le trouble ressenti par l'enfant devant la projection du film américain *La Griffé sanglante* se constitue ainsi comme expérience de l'ailleurs dans une Espagne ordonnée au repli et à la clôture, marquant ainsi l'insubordination des constructions de l'imaginaire.

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 foisonnante du cinéma espagnol de la fin du franquisme.

The film *La Morte rouge* commissioned to Victor Erice by curators of the exhibition: *Victor Erice / Abbas Kiarostami: Correspondances* (Barcelona 2006 / Paris 2007), plunges into the memory of the first fight of the child spectator with the violence of the world unveiled by cinema. How does the taste of cinema come to childhood? Especially in the time before the irruption of animated images in the domestic universe with television, and in the context of crises like in 1946 in Basque Country, where the Francoist repression, *Terror Blanco*, will not finally known only a slight respite. The disturbance felt by the child face to the projection of the American film *The Scarlet Claw* formes an experience of the elsewhere in a Spain ordered to the fold back and fence, thus marking the insubordination of constructions of the imaginary.

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.

INDEX

Mots-clés : Cinéma, Espagne, España, Victor Erice, Franquisme, Enfance, Représentation, Spectacle, Kursaal, Pays Basque, Initiation, Ombres, Fantômes, Lumière, Guerre

Palabras claves : Luz, España, Victor Erice, Cine, Película, Sombra, fantasma, guerra, Kursaal, 1936, Infancia

Keywords : Victor Erice, Kursaal, representation, Spain, Franquism, Childhood, Shadow, Show, Ghost, War, Light

AUTEUR

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.