



HAL
open science

Images invisibles de l'au-delà dans L'esprit de la ruche de Víctor Erice

Miguel Rodrigo

► **To cite this version:**

Miguel Rodrigo. Images invisibles de l'au-delà dans L'esprit de la ruche de Víctor Erice. JDD-2019 "Revenances : de l'ailleurs et du passé", Représentant×e×s des doctorant×e×s du LER (Laboratoire d'Études Romanes), Oct 2019, Saint-Denis (93), France. hal-04273239

HAL Id: hal-04273239

<https://univ-paris8.hal.science/hal-04273239>

Submitted on 7 Nov 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Journée des doctorants

Laboratoire
d'Études Romanes
EA4385

REVENANCES : DE L'AILLEURS ET DU PASSÉ PROGRAMME

Jeudi 24 octobre 2019
Université Paris 8
Maison de la Recherche
Salle MR005



Images invisibles de l'au-delà dans *L'esprit de la ruche* de Víctor Erice

Résumé : Premier long-métrage de Victor Erice, *L'esprit de la ruche* est le résultat d'un jeu savant entre la visibilité, que toute image - filmique ou non - constitue, et l'invisibilité contenue dans tout ce qu'elle ne laisse pas voir. Cette dernière peut être considérée comme un au-delà de l'image vers lequel celle-ci s'ouvre et se projette, multipliant ainsi sa capacité de suggestion. Dans le regard d'Erice, le cinéma devient le moyen le plus approprié pour explorer la manière dont l'invisible irrigue, entoure et façonne le champ visuel de toute existence.

Abstract : Victor Erice's first feature film, *The Spirit of the Beehive* is the result of a balance between the visibility that any image - filmic or not - constitutes, and the invisibility contained in everything it does not let see. The latter can be seen as a beyond the image to which it opens and projects itself, thus multiplying its capacity for suggestion. In Erice's eyes, cinema becomes the most appropriate way to explore how the invisible irrigates, surrounds and shapes the visual field of all existence.

Les yeux nous permettent de voir et de ne pas voir, car partout où le regard se lance il se heurte à des obstacles : des voiles, des rideaux, des portes... L'opacité des corps et la distance – ainsi que la configuration des organes de vision, bien entendu – en sont la cause. De ce fait, la plupart des choses qui ont lieu dans le monde se passent hors-champ pour chaque individu, dans un ailleurs qu'on ne voit pas, que peut-être on ne connaît même pas et que seulement l'imagination arrive à entrevoir. Le temps lui aussi est une source inépuisable d'invisibilisation, car toute action ayant eu lieu s'évanouit. L'écoulement du temps est comme un feu qui brûle, à mesure qu'elles sont lues, les lignes du livre du monde. Dans ce pacte tacite avec le non vu, les mots assument le rôle de médium à travers lequel la réalité qui n'est pas à portée de nos yeux se manifeste, ce sont eux qui nomment le non vu et c'est ainsi que l'ailleurs, le potentiel et le passé se manifestent dans le présent. Cette réalité visualisée à travers l'imagination a toujours quelque chose d'extrêmement irréel: le récit que quelqu'un nous fait d'un événement quelconque, auquel on n'a pas assisté, possède un très fort composant d'irréalité dans la mesure où, pour le visualiser, l'esprit doit mobiliser ses compétences créatives.

En tant qu'art le plus apte à recréer le réel, le cinéma est donc lui aussi également hanté par les traces du non visible. À cela s'ajoute le fait que, puisqu'il s'agit le plus souvent d'un art narratif, l'ellipse constitue l'un de ses piliers : à l'incapacité humaine de tout voir s'additionne ainsi la volonté ou le besoin du narrateur d'omettre certains éléments.

Ainsi toute narration dessine en négatif la silhouette d'un autre récit : le récit totalement visible, c'est-à-dire, un immense au-delà inaccessible au regard humain. Au cinéma, d'après André

Bazin, « tout ce que l'écran nous montre (...) est censé se prolonger indéfiniment dans l'univers »¹.

Si l'ensemble de la filmographie de Víctor Erice (Biscaye, 1940) illustre particulièrement bien ce jeu entre le vu et le non vu, c'est son premier long-métrage, *L'esprit de la ruche* (1973) qui en constitue, à mon avis, l'expression la plus aboutie. Dans ce dernier, l'utilisation de l'ellipse engendre un hors-champ d'une force exceptionnelle : son ombre plane sur le métrage et le façonne, de sorte qu'on assiste à la cohabitation du film non-montré mais qui affirme sa présence en creux, avec le film lui-même, mystérieux et, pour ainsi dire, « dématérialisé » par les ellipses.

Or, la place de l'ellipse dans le cinéma d'Erice, étant l'un de ses piliers principaux, elle constitue une question qui a déjà été très étudiée². L'objet de cette communication est donc d'aborder la manière dont les images de *L'esprit de la ruche* rendent visibles certaines invisibilités inhérentes à la façon dont on perçoit le monde à travers l'exploration des notions d'opacité et de distance. En raison de la rareté des dialogues dans le film, et en lien étroit avec le concept d'opacité, plutôt que d'étudier le rôle des mots comme pont imagé vers l'invisible, je vais consacrer quelques minutes à analyser le rôle joué par le silence.

I. Opacité

Avant de commencer, une petite précision s'impose : tout film constitue une « opacité positive » dans la mesure où les images qui le forment n'en laissent pas voir d'autres qui auraient pu être montrées, bien évidemment. Toujours d'après André Bazin, l'écran constitue un *cache*³. Un film nous permet donc de voir (le film lui-même) et de ne pas voir (une réalité autre que celle qui est montrée). Mais au-delà de ce trait constitutif du cinéma et de l'image en général, il y a dans *L'esprit de la ruche*, à mon avis, des opacités d'une nature bien différente, car elles se comportent comme des métaphores de la façon dont le réel se voile. Ces métaphores donc seraient les barrières physiques qui épousent l'espace du film, les murs, et ce que j'appellerai les « masques ». Quant au silence, plutôt qu'une métaphore il constitue le pendant auditif de l'invisibilité qui irrigue les images du film.

I.1 Murs : Le mur est l'image même de toutes les opacités à travers lesquelles le réel se cloisonne et se protège. Toutes les constructions servant de décor dans le film sont d'une épaisseur physique plus que considérable : le manoir où vit Ana, la petite héroïne, est une bâtisse imposante aux airs défensifs – elle a même des créneaux – et le cinéma, l'école et le quartier de la Guardia civil ont tous ce même air massif et lourd. Il est vrai que ce type de constructions abondent dans l'Espagne rurale de l'époque où l'action se passe, le choix était donc limité. Or, deux éléments portent à soupçonner que cette épaisseur est bien plus qu'une imposition externe : d'une part le fait qu'elle puisse être inscrite dans une sorte de progression qui irait de la cécité initiale à la vision finale (rappelons que *L'esprit de la ruche* est un récit initiatique) ; d'autre part, la façon dont ces constructions sont filmées la plupart du temps : frontale, symétrique, en plans fixes et à une certaine distance, ce qui souligne leur côté dissuasif. Voyons comment se déroule dans le temps du film le mouvement progressif évoqué auparavant. Tel qu'il a été dit, il commence par l'exposition de solides bâtisses, montrées comme des enclos bien défendus. Puis l'auteur nous montre cette construction abandonnée qu'est la bergerie, un espace conservant ses quatre murs grossiers, mais dont les portes et les volets manquent : tout en cachant ce qu'il y a dans et derrière elle – elle sert de refuge à un fugitif – la bergerie est pourtant parfaitement pénétrable. Finalement, ce crescendo se termine par l'exposition d'un mur d'une épaisseur remarquable, une ruine très massive au beau milieu de la campagne percée par un grand trou à travers lequel le paysage se déploie librement... Ana y est retrouvée vers la fin du film après s'être « initiée » aux mystères de l'esprit. Ce choix pourrait

1. Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Cerf, 2011, p. 188.

2. Voir Miguel Ángel Lomillos, *Una poética de la ausencia*, (« *El espíritu de la colmena* » de Víctor Erice), Madrid, Editorial Academia Española, 2012.

3. Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p.188.

suggérer que la densité du monde visible, son impénétrabilité apparente, a été vaincue par le regard plein d'imagination – et de foi – de la petite. Pour tout voir, pourrait-on en conclure, il faut être capable de dépasser la densité trompeuse des choses et croire que le non visible possède le même statut ontologique que le visible.

I.2 Masques : Dans le but de ne pas trahir le regard d'un enfant, ignorant des motivations profondes des personnes qui l'entourent, Erice a refusé dans son film toute approche psychologique. Dans le moment où Teresa, la mère d'Ana, écrit sa lettre, le cinéaste avait demandé à l'actrice de ne penser à rien, un peu comme les modèles de Robert Bresson⁴. De ce fait, le travail des acteurs n'exprime que cette impénétrabilité, un trait renforcé par la rareté des dialogues. Le corps des acteurs devient un masque, une nouvelle opacité qui cache en se montrant. Cette absence de psychologie oblige à nouveau le spectateur à ajouter-compléter par le biais de l'imagination. Pour boucler la boucle, Fernando, le père de la petite héroïne, est montré pour la première fois en portant sa tenue d'apiculteur. Significativement, en espagnol la partie qui couvre le visage s'appelle « voile ». Or, ce qu'il voile est un nouveau voile, car Fernando ne laisse pratiquement pas transparaître autre chose que l'opacité qu'il constitue. D'autres choix de mise en scène renforcent ce processus d'« occultation » des personnages : lorsque Teresa s'approche du wagon-poste du train pour y déposer sa lettre, elle disparaît complètement du plan pendant quelques instants, engloutie par la vapeur du train, un peu à la façon dont certains personnages disparaissent derrière l'explosion de fumée dans les films de Méliès ; dans le plan où Fernando se couche pendant que sa femme fait semblant de dormir, on ne voit pas l'acteur mais son ombre – il est impossible ici de ne pas penser à *Nosferatu* de Murnau, l'un des cinéastes de prédilection d'Erice.

I.3 Silence : Étant donnée la rareté des dialogues, les yeux du spectateur se heurtent à la nudité des images du film. À un certain point, l'univers montré récupère ainsi sa virginité antérieure au langage et nous renvoie au cinéma muet, le cinéma des origines. Procédant ainsi, plutôt que de remplir le film de dialogues qui obligent le spectateur à visualiser des réalités non montrées – c'est le principe de la littérature – le film préfère montrer des réalités et c'est le spectateur qui doit ajouter les mots en interprétant, c'est à dire en « couvrant » les images du voile du langage et de la pensée... En cela le film ne fait que procéder comme la réalité avant d'être réduite par le langage. Par conséquent, un fantôme bien différent de celui que les mots invoquent se dessine en creux dans *L'esprit de la ruche*, le fantôme ultime et visible de l'image en soi. Le réel visible, partiel, biaisé, limité et dépourvu de la parole, est aussi un fantôme qui, tout comme les photographies qu'on va étudier, semble vouloir dire quelque chose sans jamais se prononcer.

II Distance

Il n'y a pas que l'opacité des corps qui explique l'incapacité des yeux à tout voir : lorsqu'il n'y a pas de murs ni de masques, les yeux se heurtent à cette autre barrière invisible qu'est la distance, dans l'espace, bien entendu, mais aussi dans le temps. Tout individu, n'occupant qu'un point minuscule dans l'espace et un instant dans le temps, est toujours loin de presque tout. C'est la mémoire qui agit, comme on le sait, ces fantômes qui sont les souvenirs du passé personnel ; et c'est l'imagination, encore une fois, qui essaie de visualiser ce à quoi les yeux n'ont pas assisté ou ce qui ne s'est pas encore passé. *L'esprit de la ruche* poétise, à mon avis, ce principe dans la mesure où de nombreux éléments du film renvoient à un lointain inconnu. Voyons par la suite la façon dont cette poétique de l'éloignement façonne l'espace et le temps du film.

II.1 Espace : Concernant cette coordonnée, il faut commencer par le cadre physique où se passe l'action, le plateau castillan. Le fait qu'il s'agisse d'un paysage presque vide, où les barrières

4. Voir Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.

visuelles sont rares, impose dans le film la présence récurrente de l'horizon, montré parfois très haut – ce qui pourrait suggérer la puissance d'un lointain impossible à atteindre : le réel s'éloigne et nous échappe systématiquement. Souvent, entre le point le plus proche du spectateur et le plus éloigné se déploient de vastes distances remplies de vide... Outre le fait que les images s'estompent à mesure qu'elles s'éloignent dans l'espace, cette absence d'obstacles nous permet de voir pour finalement prendre conscience des limitations de notre regard et du néant qui irrigue ce qui existe. Les murs ôtés, le plateau est le théâtre où le réel se protège toujours mais plus insidieusement, car il montre sans voiles son invisible vide, le rendant encore plus mystérieux. Le train, élément fondamental du film, agirait dans le sens inverse : il remplit ce vide avec la promesse d'un ailleurs, ouvrant le film vers un au-delà de ce qui est montré, ce qui active l'imagination d'Ana et celle du spectateur⁵.

II.2 Temps : Ce sont les vieilles photos d'un album de famille qu'Ana feuillette qui trouent l'opacité du présent de la diégèse en rendant visible une partie du passé. Le bonheur qu'elles montrent souligne la désolation actuelle, l'écart devient plus profond. La technologie contrevient ainsi à l'écoulement « invisibilisateur » du temps évoqué plus tôt. Or, ce qui est visible n'est pas le passé, mais son ombre morcelée et soustraite à toute temporalité. Ce que ces photos montrent rend encore plus perceptible, par le biais de la négation, la vastitude du passé qui s'étend au-delà des limites du cadre photographique. Arraché par le cadrage à leur temps, les personnes photographiées deviennent des êtres amphibiens, ou bien, dans les mots de Barthes, une « conjonction illogique entre l'ici et l'autrefois »⁶. À quelle temporalité appartiennent-elles donc ? Quel est le type de rapport qu'elles établissent avec le spectateur ? Comme les spectres, qui répètent un même geste à perpétuité sans interagir avec celui qui les surprend, les êtres photographiés perpétuent à leur manière, à travers l'immobilisation, ce geste avec lequel ils ont été immortalisés. Toute communication avec eux s'avère impossible en raison de l'écart non seulement temporel, mais aussi ontologique.

Ce décalage entre spectateur et photographie nous mène à une dernière expression de la poétique de l'éloignement, ni exactement temporelle ni spatiale. Je me réfère à la brèche séparant les adultes du film à la fois en eux et avec l'extérieur. Ils semblent toujours ailleurs, comme s'ils n'étaient pas présents à eux-mêmes, comme si leur vie véritable se passait – ou s'était passée – ailleurs. Ils errent dans un décor avec lequel les interactions semblent tomber dans le vide, tout comme les mots prononcés dans un silence sans interlocuteur. Toutes ces distances semblent converger dans l'élément nucléaire du film : la ruche. De même que nous, spectateurs, regardons ces ombres que sont les personnages sans les saisir, Fernando et Ana regardent les abeilles sans percevoir non plus leur mystère, incompréhension renforcée par le fait que Fernando retranscrit un livre de Maeterlinck traitant précisément de l'incapacité humaine à déchiffrer le comportement de cette espèce et de la nature en général.

Pour conclure, *L'esprit de la ruche* partage avec la façon dont le monde se montre les limitations dérivées des principes d'opacité et de distance spatio-temporelle : le film se laisse voir pour mieux s'occulter derrière ses murs et ses masques ; son temps et son espace, quant à eux, sont traités comme de puissantes sources d'éloignement donc d'invisibilisation. En ce sens on peut parler d'une sorte d' « hyperréalisme poétique ». Le mystère qui en découle n'est autre, peut-être, que celui de toute existence humaine, bâtie sur un équilibre précaire entre la foi en ce que les yeux nous montrent, et celle accordée à ce qu'ils ne nous montrent pas.

5. Dans les mots très justes de Pascale Thibaudeau « La fonction principale du train est, étymologiquement et symboliquement, d'entraîner l'imaginaire d'Ana, c'est pourquoi le bruit du train surgit à deux reprises lorsque l'enfant ferme les yeux ». *Image, mythe et réalité dans le cinéma de Victor Erice*, Lille, ANRT, 1995, pp.233 – 234.

6. Barthes, Roland, « Réthorique de l'image », dans *Communications*, 4, 1964 p. 47.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland, « Rétorique de l'image », dans *Communications*, 4, 1964, pp. 40-51.
- Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, 2011.
- Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.
- Lomillos, Miguel Ángel, *Una poética de la ausencia* (« *El espíritu de la colmena* » de Víctor Erice), Madrid, Editorial Academia Española, 2012.
- Thibaudeau, Pascale, *Image, mythe et réalité dans le cinéma de Victor Erice*, Lille, ANRT, 1995.

CV

Ayant obtenu le titre de *Licenciado en Historia del Arte* à l'Université Autónoma de Madrid (2003, mention très bien), j'ai passé le CAPES puis réalisé un Master Recherche à l'Université Paris 12 (mention très bien) et préparé simultanément l'Agrégation (2017, dixième place). L'année suivante je me suis consacré à élaborer mon projet de thèse sur Víctor Erice et ai obtenu un contrat doctoral à l'université Paris 8.

J'assure actuellement des cours d'Espagnol dans cette université et poursuis la réalisation de ma thèse, *Le retour à l'origine : dynamiques involutives dans le cinéma de Víctor Erice*, sous la direction de Pascale Thibaudeau. Depuis le début de mon activité de chercheur, j'ai participé en tant que conférencier au *Congrès de cinéma rural* organisé par l'université de Cordoue (mai 2019, *Lo rural trascendido : la mirada virgen en « El espíritu de la colmena » de Víctor Erice*), à la *Journée des Doctorants* du LER de Paris 8 (octobre 2019) et à la *Journée d'études sur Le cinéma et sa réception*, également à l'université Paris 8 (*The imprint of film terror on the child psyche : a case example of Victor Erice's « La Morte Rouge »*, octobre 2019).