



Les Quatre fois de Michelangelo Frammartino

Brigitte Poitreduud-Lamesi

► To cite this version:

Brigitte Poitreduud-Lamesi. Les Quatre fois de Michelangelo Frammartino. Double Jeu : Théâtre / Cinéma, 2016, François d'Assise à l'écran, 13, pp.117-129. <10.4000/doublejeu.343>. <hal-02144945>

HAL Id: hal-02144945

<https://normandie-univ.hal.science/hal-02144945v1>

Submitted on 18 Jul 2019

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 CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License

Les Quatre Fois de Michelangelo Frammartino

Une variation franciscaine

Brigitte Poitrenaud-Lamesi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/343>

DOI : 10.4000/doublejeu.343

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 117-129

ISBN : 978-2-84133-843-6

ISSN : 1762-0597

Ce document vous est offert par Université de Caen Normandie



Référence électronique

Brigitte Poitrenaud-Lamesi, « *Les Quatre Fois* de Michelangelo Frammartino », *Double jeu* [En ligne], 13 | 2016, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 18 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/343> ; DOI : 10.4000/doublejeu.343



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LES QUATRE FOIS DE MICHELANGELO FRAMMARTINO

UNE VARIATION FRANCISCAÏNE

Les Quatre Fois est un film assez confidentiel de Michelangelo Frammartino sorti en 2010. Il a cependant obtenu un réel succès en tant que film d'auteur et il a reçu de nombreux prix comme le prestigieux David-de-Donatello en 2011¹. Metteur en scène au nom « prédestiné » (en italien le nom se décompose aisément en « *fra Martino* », c'est-à-dire frère Martin), Frammartino a également réalisé *Le Don (Il Dono)* en 2003. Interrogé sur ses maîtres et ses modèles au cinéma, Frammartino cite en premier lieu et à plusieurs reprises Roberto Rossellini et rapporte même la célèbre phrase que Bernardo Bertolucci fait prononcer à son héros dans le film *Prima della rivoluzione* : « on ne vit pas sans Rossellini »². Ce qui établit un premier lien avec une esthétique du dépouillement, caractéristique du film de Rossellini sur François d'Assise, *Les Onze Fioretti*³. Il cite aussi Olmi, Tati, Kiarostami, Zhao Liang et Bartas ; arrêtons-nous sur ces deux derniers noms pour remarquer que Zhao Liang est un cinéaste chinois auteur de fictions documentaires et que les films du réalisateur lituanien, comme ceux de Frammartino, sont silencieux, à la frontière entre documentaire et fiction.

Cela nous permet d'évoquer d'emblée un aspect original du film de Frammartino, à savoir qu'il s'agit d'un film sans bande musicale et quasiment muet – pas de véritable parole humaine, seulement quelques voix

-
1. Il a aussi obtenu le Grand Prix du Festival du cinéma italien à Annecy et a été sélectionné au Festival de Cannes dans la catégorie « La Quinzaine des réalisateurs ».
 2. Entretien accordé à Enrico Fop, étudiant en cinéma, « Conversazione con Michelangelo Frammartino », *Cinema del reale*, 10 septembre 2013, *Verifica Incerta* (<http://www.verificaincerta.it/conversazione-con-michelangeloframmartino>). Nous traduisons.
 3. Roberto Rossellini, *Les Onze Fioretti de François d'Assise. François, jongleur de Dieu*, 1950.

lointaines et presque inaudibles. La bande-son est exclusivement constituée de cris d'animaux et de bruits naturels tels que le murmure du vent, le grondement d'un torrent, le bruissement des feuilles ou le crépitement des braises qui se consomment : ce sont les véritables dialogues de ce film. La singularité de l'œuvre est mise en évidence par la difficulté rencontrée à le catégoriser ; il est défini selon les critiques et en fonction de leur ligne éditoriale comme un « film fantastique », un « drame » ou un « documentaire ». Ce qui le caractérise surtout comme une production inclassable et à l'évidence perturbante. L'œuvre se présente comme une célébration du cycle vital, de type spirituel mais qui s'inscrit dans une conception laïque de l'univers. Le générique est un autre enseignement, il donne le ton car les acteurs cités ne sont pas seulement humains, l'auteur revendique ainsi un refus de tout principe hiérarchique permettant de différencier les êtres entre eux⁴. Apparaissent à l'écran les noms du vieux berger, du prêtre, de l'enfant de chœur ou ceux des charbonniers et il est fait mention générale des habitants du village calabrais où se déroule l'histoire. Sont cités, au même titre que les humains, le chien Vuk, les chèvres de Caulonia, le sapin blanc de Pollino et le charbon des Serres de Calabre, tous sont nommés et identifiés, sans distinction de statut ou de qualité. Parmi les récompenses obtenues, notons celle reçue par le chien Vuk au Festival de Cannes 2011 (Prix spécial du Jury de la Palm Dog Award).

Le film a été défini par son auteur et par la critique comme un « film franciscain »⁵. Interrogé sur son film et sur la volonté affichée de refuser toute forme d'anthropocentrisme, l'auteur répond qu'il privilégie une perspective « post-humaniste », au sens où l'humanisme fait de l'homme le pivot autour duquel s'organise le monde intelligible. Il précise que pour ce qui concerne l'anthropocentrisme, il faut partir de l'idée qu'il existe un lien fort entre l'homme et ce qui est considéré comme son objet. C'est donc ce qui arrive dans *Les Quatre Fois* : on y trace un parcours dans lequel l'homme devient progressivement animal, plante et puis même objet. La même chose arrive au spectateur avec lequel se tisse progressivement un lien de proximité. Le film s'ouvre sur les derniers moments de la vie d'un vieil homme, un berger qui partage sa vie avec ses chèvres, son chien et quelques escargots ; le fait de se sentir en parfaite harmonie avec les animaux est, selon Frammartino, un moyen pour le berger solitaire de se sentir moins seul. L'auteur ajoute :

-
4. Le mot « être » doit être entendu au sens philosophique du terme, il désigne l'existant, ce qui existe, indépendamment de sa nature qui peut être minérale, végétale ou animale.
 5. Notons que le choix de faire du protagoniste un berger est déjà une sorte de « citation » biblique.

c'est clairement une attitude très franciscaine, les autres formes de vie ont une égale dignité (par rapport à l'humain), on s'approche d'un état qui est une forme de sérénité. L'arrogance de l'être humain est aussi une sorte de condamnation⁶.

Notre première tâche sera d'analyser les divers éléments factuels qui composent cette chronique du vivant, en réconciliant les représentations les plus anciennes et les perceptions les plus contemporaines du monde dans ce récit qui met en valeur la force poétique de l'invisible et de l'humilité. Nous montrerons ensuite en quoi le message du film rencontre celui du célèbre *Cantique de frère Soleil* rédigé par François d'Assise en 1225. Un tel positionnement éthique invite à une réflexion sur un possible rapprochement avec la pensée originelle du *Poverello*. Nous proposons d'en montrer la pertinence et d'en explorer les limites.

LA CHAIR ET LA CENDRE

Le film s'organise sur le modèle du cycle vital où chaque forme de présence au monde est observée, traitée et mise en scène dans un souci de parfaite égalité et avec la volonté de montrer les interpénétrations, les intrications et les liens qui unissent les différents « règnes » – minéral, végétal, animal et humain. Chaque phénomène est, par ailleurs, envisagé selon des approches différentes : physique, économique, sociale et symbolique. Le film s'ouvre sur la cendre fumante du charbon de bois que l'on fabrique en brûlant les troncs d'arbres ; cette image préliminaire amorce un cycle qui n'est pleinement compréhensible qu'à la fin du film.

La première fois est humaine et raconte la fin de vie d'un homme, Angelo, un vieux berger malade qui rentre au village, en compagnie de son troupeau de chèvres. C'est le chien Vuk qui le guide. Plus qu'il ne le guide, l'animal est filmé au même niveau, à hauteur « d'homme-chèvre-chien » (d'autant plus que le berger avance courbé), d'abord dans la campagne puis dans la chambre du vieil homme.

La deuxième fois est animale, le chien, les chèvres, un chevreau en sont les protagonistes. La scène de la naissance (réelle) du chevreau suit immédiatement celle de la mort du vieillard ; la venue au monde de la bête et le trépas de l'homme sont filmés en plans fixes pour rendre compte d'une réalité crue, sans pathos, alertant le spectateur sur les similitudes qui caractérisent ces destinées solitaires, rudes et ingrates. Par la suite, la caméra nous « attache » aux pas du chevreau qui perd le troupeau et s'égare ;

6. Enrico Fop, « Conversazione con Michelangelo Frammartino ».

trop jeune et trop faible pour survivre de façon autonome, il meurt au pied d'un arbre qui devient, à son tour, le protagoniste du récit.

La troisième fois est végétale, le spectateur partage le frisson d'épouvante qui s'empare de l'arbre lorsque les hommes s'avancent vers lui pour l'abattre. La scène raconte en creux une fête païenne qui se déroule dans ce village de Calabre où l'abattage de l'arbre est l'occasion d'une célébration rituelle. L'arbre servira ensuite à la fabrication du charbon de bois.

La quatrième fois est minérale, elle raconte le bois qui se consume pour devenir charbon puis cendre et finalement fumée. Le tronc dont on a vu l'abattage est découpé pour former une hutte de branches qui sert à la combustion du bois : les branches calcinées et les ossements humains se confondent visuellement, comme un rappel de cette communauté des destins. Le cycle se conclut sur l'image première, celle des fumées qui s'échappent de la braise pour se mêler aux brumes. Chaque « fois » est séparée par un écran noir, un rideau qui tombe sur la scène théâtrale et rythme la progression de la narration, elle-même calquée sur celle des saisons. Les choix techniques servent admirablement les partis pris du réalisateur, ainsi que le souligne Arnaud Hée :

Comme peu souvent, on fait l'expérience que l'art du plan réside aussi dans une expertise du montage. Moment assez rare, il n'en est pas moins ici marquant. Film sur la circulation entre les quatre états, chaque plan grossit et finit par accoucher du suivant. Dans ces conditions, le raccord transmet, dynamise et transforme le plan précédent en *autre chose*. Le plan serait le temps de la gestation et le montage celui de la nativité⁷.

Explorer la question du cycle vital n'est pas une nouveauté en soi, c'est bien la façon de la mettre en scène qui lui confère toute sa valeur, la scène-clé du film nous renseigne sur le point de vue de l'auteur, sur son intention didactique et sur son « programme » cinématographique. Voilà pourquoi il s'agit d'un plan-séquence mémorable et saisissant. Grâce à un panoramique à 180°, les hommes laissent le champ libre aux animaux et aux objets qui agissent alors en toute autonomie. Un chien, une camionnette, une pierre, des escargots, une marmite et des chèvres occupent le terrain : le metteur en scène semble accepter de laisser faire, de lâcher prise sans intervenir ; l'homme s'efface derrière l'œil intrusif de la caméra pour filmer ce qui habituellement échappe à son regard. Le plan-séquence nous raconte alors une autre histoire. Tandis que la procession des villageois s'éloigne, le

7. Arnaud Hée, *Critikat* (www.critikat.com/actualite-cine/critique/le-quattro-volte.html).

village se vide de ses habitants⁸ qui laissent la place à d'autres « acteurs »⁹. Le vieil homme est à l'agonie, étendu sur son lit, ses chèvres l'attendent en vain pour partir au pâturage. Les actions s'enchaînent naturellement, le chien s'affaire à sa tâche habituelle, il veut rassembler son troupeau qu'il libère finalement de l'enclos à la faveur d'une suite de hasards¹⁰.

Lorsque les hommes glissent à l'arrière-plan, les animaux et les choses passent au premier plan : ils prennent possession des lieux désertés par les villageois. En continuant le tournage, le metteur en scène nous offre le point de vue animal et le bruyant silence de la bête, il nous invite à renoncer à notre position de créateur. Ainsi Élisabeth de Fontenay le rappelle-t-elle dans son ouvrage de référence en affirmant que l'homme est invariablement en position de créateur et de récepteur, et que « c'est [toujours] à l'horizon de nos pensées et de nos langues que se tient l'animal, saturé de signes »¹¹. Et c'est peut-être Violette Leduc qui exprime, dans son roman intitulé *La Bâtarde*, avec le plus de conviction ce que nous pressentons comme une nécessité sans jamais en être pleinement conscients :

Pourquoi rabaisser les animaux jusqu'à notre langage ? Ils ont leurs plaintes, ils ont leurs cris, ils ont leurs plaisirs, leurs drames, leurs abandons, leurs famines. Leurs détresses, leur mauvais destin. Une grenouille est une grenouille, un bœuf est un bœuf¹².

CANTIQUE DE NOTRE TEMPS

Le parallèle avec une éthique franciscaine est patent et pertinent, en particulier avec le *Cantique de frère Soleil* ou *Cantique des créatures*. Le premier

-
8. Les habitants du village s'apprêtent à jouer le Mystère de la Crucifixion du Christ. Ils sont costumés et s'éloignent en transportant une immense croix de bois pour rejoindre le lieu de la représentation.
 9. Le caméraman imprime un mouvement de va-et-vient à la caméra, mettant en évidence une similitude entre le groupe humain et le troupeau animal.
 10. Le chien déplace la pierre qui bloque une camionnette, cette dernière vient heurter l'enclos qui retient le troupeau, les chèvres s'éparpillent puis suivent le chien ; certaines investissent la maison du vieil homme. Les chevreaux, incapables de suivre les adultes, organisent leur journée entre jeux et expériences. Dans la cuisine de la maison du vieil homme, l'une des chèvres fait tomber la marmite aux escargots. Dans la chambre, c'est tout un troupeau qui s'est réuni. Le vieil homme respire difficilement puis il meurt. Les chevreaux sont doués d'une vie propre, ils s'occupent et attendent le retour des chèvres adultes. Le retour des adultes sonne comme les retrouvailles familiales d'une fin de journée ordinaire.
 11. Élisabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998, p. 132.
 12. Violette Leduc, *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964, p. 68.

texte littéraire en langue vulgaire de la littérature italienne est aussi un texte qui surprend et enchante par son audace ; celle d'envisager tous les êtres, les « créatures » sur un plan d'égalité :

Loué sois-tu, mon Seigneur, avec toutes tes créatures,
spécialement messire frère soleil
qui est le jour, et tu nous illumines par lui.

Et lui, il est beau et rayonnant avec grande splendeur,
de toi, Très-Haut, il porte signification.

Loué sois-tu, mon Seigneur,
pour sœur lune et les étoiles,
dans le ciel tu les as formées
claires, précieuses et belles.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour frère vent,
et pour l'air et le nuage et le ciel serein et tous les temps,
par lesquels à tes créatures tu donnes soutien.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour sœur eau,
qui est très utile et humble,
et précieuse et chaste.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour frère feu,
par lequel tu illumines la nuit,
et il est beau et joyeux, et robuste et fort.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour sœur notre mère la terre,
qui nous soutient et nous gouverne,
et produit divers fruits
avec les fleurs colorées et l'herbe. [...]

Loué sois-tu, mon Seigneur,
pour ceux qui pardonnent par amour pour toi
et soutiennent maladies et tribulations. [...]

Loué sois-tu, mon Seigneur,
pour sœur notre Mort corporelle,
à qui nul homme vivant ne peut échapper¹³.

On note que les créatures sont louées sans distinction de nature et au nom d'une égale dignité partagée avec l'homme : les phénomènes naturels y compris la maladie et la mort corporelle sont l'objet d'une empathie et méritent un éloge.

13. François d'Assise, *Il Cantico di frate sole*, in *I Fioretti di San Francesco*, Benvenuto Bughetti (éd.), Florence, Salani, 1926, p. 403. Nous traduisons. Pour la version française, voir : François d'Assise. *Écrits. Édition du VIII^e centenaire*, J. Dalarun (dir.), Paris, Cerf, 2012.

Rappelons que François d'Assise (1181-1226) est une personnalité marquante du Moyen Âge occidental, comme l'a montré l'historien André Vauchez dans son ouvrage de référence intitulé *La spiritualité du Moyen Âge occidental*, en le plaçant au cœur du tournant spirituel des XII^e et XIII^e siècles. Saint patron de l'Italie, François d'Assise est aussi le patron de l'écologie et des animaux : la fresque de Giotto, à Assise, a immortalisé la scène miraculeuse du célèbre *Prêche aux oiseaux* et la représentation du miracle du Loup de Gubbio signe également le parcours légendaire du Pauvre d'Assise. Dans les divers textes¹⁴ consacrés à François, les animaux se pressent autour de lui et contribuent clairement à sa gloire hagiographique. Traditionnellement, et à juste titre, la lecture que les chercheurs proposent de ces épisodes, qu'il s'agisse des historiographes ou des hagiographes, est une interprétation de type allégorique visant à voir dans l'animal un symbole qui nous renseigne, avant tout, sur notre propre condition humaine et sur la geste du saint. Pourtant Jacques Le Goff, l'un de ses biographes les plus avertis, souligne que François d'Assise est surtout l'inventeur du « sentiment médiéval de la nature »¹⁵, dans une période où la nature est d'abord une source d'inquiétude et accessoirement un réservoir de symboles. François exprime, en particulier dans le *Cantique de frère Soleil*, une véritable empathie envers le vivant et invite, à travers sa geste et ses enseignements, à considérer les éléments naturels comme des « frères », à savoir des êtres dignes de compassion et de respect, non pas pour ce qu'ils représentent mais simplement pour ce qu'ils sont. Cette lecture du bestiaire franciscain met en évidence la portée philosophique du *Cantique*, qui bouleverse – plusieurs siècles avant l'émergence du sentiment écologique – l'ordonnancement du monde. À propos d'une telle sensibilité à l'égard de la nature, Chiara Frugoni, la célèbre médiéviste qui a consacré à François d'Assise une œuvre monumentale, mentionne les souvenirs de Thomas de Celano, son premier biographe ; ainsi rapporte-t-elle comment François recommandait au frère jardinier « de ne pas tout planter en légumes, mais de laisser une partie du terrain pour les plantes vivaces qui produiraient en leur temps, nos sœurs les fleurs »¹⁶. Elle ajoute qu'on

14. Les anecdotes qui concernent François et les animaux se trouvent dans *Vita prima* de Thomas de Celano (1228-1230), dans la *Légende de Chœur* écrite vers 1230, dans la *Vie de saint François* de Julien de Spire datée de 1232 à 1235, la *Compilation d'Assise* attribuée au frère Léon et datée de 1246, la *Vita secunda* de Thomas de Celano entre 1246 et 1247, le *Mémorial* ou *Traité des Miracles*. Enfin la *Légende de saint François* rédigée par saint Bonaventure entre 1260 et 1263 et le *Miroir de perfection* écrit en 1317, les *Actes du bienheureux François et de ses compagnons* et les *Fioretti*.

15. Jacques Le Goff, *Saint François d'Assise*, Paris, Gallimard (NRF), 1999, p. 7.

16. Chiara Frugoni, *Saint François d'Assise. La vie d'un homme* [1995], Paris, Hachette, 1999, p. 29.

a presque « l'impression que c'est François qui invente le paysage, par la faculté qu'il a de le voir et de l'aimer »¹⁷. Cette « attitude franciscaine » est reprise par Frammartino lorsqu'il évoque justement au sujet de son film « *un atteggiamento francescano* »¹⁸ (une attitude ou approche franciscaine).

Avec François se profile en effet une nouvelle approche incluant dans un même univers les hommes, les plantes, les animaux et les éléments qu'il nomme « créatures » car elles sont le produit de la volonté divine. Le philosophe Giorgio Agamben, auteur de *De la très haute pauvreté. Règles et formes de vie*¹⁹, souligne l'audace d'une pensée qui propose un modèle inédit d'organisation sociale en abolissant la propriété et la hiérarchie entre les êtres. Il affirme que François invente une nouvelle « forme de vie » qui bouleverse les rapports sociaux, en imposant un nouveau type de regard sur le monde, une nouvelle approche éthique et esthétique, puisque les notions de beauté et de bonté sont désormais liées à celles de l'amour partagé et de la joie de vivre. Cette conception révolutionne l'architecture du monde : le lieu ouvert (campagne, forêt) remplace favorablement le lieu clos (palais, église), pauvres, réprouvés et marginaux sont réhabilités, les créatures mineures occupent désormais une place privilégiée. Ce regard empathique envers le *Creato* enveloppe les plus faibles d'une bienveillance inédite et inclut dans un unique processus compassionnel toute créature sans distinction de nature. L'être le plus vil ou le plus déconsidéré devient, sans discrimination aucune, digne d'amour en tant que créature de Dieu : ainsi le caillou devient-il plus précieux que la pièce de monnaie, ainsi le loup n'est-il plus un irréductible ennemi sauvage. L'animal vivant, odorant, charnel est désormais digne de figurer dans la scène de la représentation de la naissance du Christ : c'est l'épisode de la crèche de Greccio, une invention franciscaine²⁰ parce que pour la première fois il ne s'agit pas d'un spectacle très codifié mais d'une reconstitution réaliste de la Nativité²¹. Jacques Le Goff, dans son ouvrage sur François d'Assise, souligne précisément ce que la pensée franciscaine a apporté à la spiritualité chrétienne :

En proposant pour programme un idéal positif, ouvert à l'amour de toutes les créatures et de toute la création, ancré dans la joie et non plus

17. Chiara Frugoni, *Saint François d'Assise. La vie d'un homme*, p. 29.

18. Enrico Fop, « Conversazione con Michelangelo Frammartino ».

19. Giorgio Agamben, *De la très haute pauvreté. Règles et formes de vie*, Paris, Payot, 2011.

20. La présence d'animaux vivants pour représenter la Nativité n'est pas *stricto sensu* une invention de François d'Assise ; les Mystères, tableaux vivants représentant des scènes bibliques, se déroulaient dans les églises depuis plusieurs siècles. « L'invention » de François consiste en un changement de concept : il ne s'agit plus d'un rituel surnaturel, il s'agit d'une actualisation réaliste.

21. Voir Giotto, *La Crèche de Greccio*, 1290 environ, Basilique supérieure d'Assise.

dans l'*accidia* morose, dans la tristesse, refusant d'être le moine idéal de la tradition voué à pleurer, il bouleversait la sensibilité médiévale et chrétienne et retrouvait une jubilation première, vite étouffée par un christianisme masochiste. En faisant accéder à la spiritualité chrétienne la culture laïque chevaleresque des troubadours et la culture laïque populaire du folklore paysan avec ses animaux, son univers naturel, le merveilleux franciscain a fait sauter le couvercle que la culture cléricale avait fait peser sur la vieille culture traditionnelle de l'humanité²².

Le cinéaste semble partager avec le saint la volonté de retrouver cette « jubilation première » à l'égard de l'univers, une vision de type cosmologique qui s'intéresse à l'ensemble des composantes de l'univers seulement dans la mesure où elles sont en relation entre elles (l'univers n'étant pas réduit à une simple accumulation d'objets existants). Le film de Frammartino se présente parfois comme une mise en images du *Cantique*. Au cours de l'entretien déjà cité, le réalisateur évoque en effet la nécessité de « faire glisser l'humain au second plan » et de rompre avec l'anthropocentrisme qui caractérise notre vision habituelle du monde. Le film est une invitation au voyage vers l'inanimé, un moyen pour se rendre compte qu'il n'existe pas de différence fondamentale entre le monde du sujet et celui de l'objet. François d'Assise et Frammartino ont en commun un postulat essentiel, celui de la légitimité des êtres, quels qu'ils soient, à être au monde. Comme chez François d'Assise, le regard de Frammartino est égalitaire car une vie, une « fois », en vaut une autre. Pour le mettre en évidence, chaque prise de vue laisse l'animal, le végétal et le minéral prendre son indépendance et fait surgir la singularité de ces existences qui, hors des strictes préoccupations humaines, prennent une dimension fantastique. La chute d'une feuille morte ou celle d'une marmite envahissent l'écran de leur soudaine importance. L'échelle choisie pour les différentes prises de vue redimensionne les créatures, l'homme y a sa place parmi les autres, au sein d'un groupe ou au milieu d'un troupeau. Le travail de la caméra transforme les scènes les plus banales en une entreprise de réhabilitation des êtres et révèle une évidence à être au monde.

On objectera, à raison, que le film de Frammartino n'échappe pas totalement à l'anthropomorphisme car, malgré tout, c'est bien le point de vue humain qui s'impose à travers la caméra ; le plan-séquence qui donne à voir l'existence des êtres, bêtes et objets inanimés, est un artifice qui permet à l'auteur de fragiliser l'absolutisme du point de vue strictement humain mais qui ne saurait l'éliminer totalement. Le film n'est d'ailleurs pas dépourvu de sentimentalisme, il nous invite à pleurer sur la mort du

22. Jacques Le Goff, *Saint François d'Assise*, p. 96.

chevreau, à rire de ses jeux ou à frissonner avec l'arbre qui redoute la hache du bûcheron, bref, à nous identifier à eux et à compatir à leurs vicissitudes. Mais il s'agit d'un sentimentalisme qui n'est jamais exacerbé, l'absence de musique et de voix off évitant au spectateur l'écueil de la sensiblerie et toute forme de pathos. L'auteur réfute tout point de vue moralisant, aucun effet ne vient souligner l'action ou surinterpréter les scènes. Le point de vue ne fait pas non plus de l'homme un être nuisible qui détruit la nature ou maltraite les animaux, il l'envisage comme une composante de l'univers, ni plus ni moins importante que toutes les autres. Filmées à distance, ses actions, ses paroles sont réinsérées dans un cadre global cosmique. De même, la nature n'est-elle ni bonne ni hostile. La caméra prend soin de laisser simplement aux êtres un temps pour agir, évoluer et exister. Il leur redonne une place honorable dans le monde des existants.

Le rapprochement entre attitude franciscaine et cinéma du réel tel que proposé par Frammartino, s'il se justifie parce qu'il est revendiqué par le réalisateur lui-même, trouve pourtant ses limites. En déclarant son film « franciscain », Frammartino se réfère à l'évidence à une « sensibilité » particulière et nouvelle qui caractérise François mais il ignore volontairement le message profondément chrétien du *Poverello*, celui qui légitime toute présence au monde par la volonté d'un créateur omnipotent. Dans un certain sens, il instrumentalise la pensée franciscaine pour n'en retenir que les aspects les plus utiles à une démonstration dont le but est de promouvoir une vision empathique mais « païenne » (pour reprendre son propre terme) du monde. À cet égard, le motif du « souffle » qui se décline métaphoriquement en autant d'inspirations, expirations, émanations vaporeuses ou courants d'air, se révèle pertinent à la compréhension du projet filmique. Frammartino nous invite au voyage d'une « âme » qui passe du corps d'un homme à celui d'un chevreau puis d'un arbre et finalement d'un charbon ardent. Dans un article sur le film, le père dominicain Guy Bedouelle synthétise les approches possibles :

L'œuvre est évidemment ouverte aux interprétations mais il n'y a pas particulièrement à y voir ou y dénoncer une tentation de panthéisme ou de matérialisme. Dans la vie du village, il y a place pour le religieux, pour le superstitieux ou pour le sacré, qui ont chacun leurs rites et leurs rythmes, parfois mélangés, c'est vrai. Mais la caméra est si discrète, le montage si elliptique, le regard si neutre, que le spectateur se sent libre de respirer, de s'imprégner de ces beautés champêtres qui lui deviennent familières et presque banales. Cela ne va pas sans situations cocasses, par exemple lorsque le chien arrive à déloger la pierre qui retient le camion sur la pente, le faisant ainsi dévaler et éventrer l'étable, libérant le troupeau qui se répand dans tout le village. On ne trouve pas davantage de nostalgie, de passéisme ou même de mélancolie dans ce film, même si

on n'entend pas de rires et si on ne voit pas d'enfants dans ce village presque abandonné. On y contemple plutôt le cadre de la continuelle aventure de l'homme avec le temps, avec ses congénères en animalité, avec une nature qui ne cesse de se transformer, image d'une métamorphose de la création²³.

RÉENCHANTEMENTS

Panthéisme, animisme, chamanisme, sacralité, paganisme, religiosité ou matérialisme, on peut être tenté d'accoler une définition à l'entreprise de Frammartino ; Bedouelle pressent combien les interprétations peuvent être réductrices parce que le projet est autre. Il s'agit d'une représentation poétique du vivant visant peut-être à redimensionner les rapports entre les êtres et finalement à les réenchanter. D'autant que la division de l'aventure du vivant en quatre « fois » incite à recevoir le récit comme un conte, les aspects fabuleux étant d'ailleurs omniprésents. Cette force qui « anime » le monde ne semble pas d'ordre divin, elle se présente plutôt comme un retour aux origines et aux principes premiers. Chez François, comme chez Frammartino, le récit qui peut enchanter l'univers c'est celui de la matière. Le réalisateur s'en explique en précisant pourquoi il n'a pas voulu recourir à la technique du numérique :

Il y a de ma part cette volonté de ne pas perdre la lumière du soleil, de ne pas perdre ce contact avec la matière sensible qui retient « les parcelles de réalités » [...]. Le film que j'ai réalisé se veut justement l'expression de la matière. C'est un peu comme caresser un animal : il y a quelque chose de tactile qui te reste ! Alors toutes ces brillances qui restent sur la pellicule nous ne voulions pas les perdre, que s'interrompe cette transmission de langages mystérieux qui appartiennent à la matière ; le film étant fait véritablement seulement de bétail, de pierres, de feuilles, nous ne voulions pas le traduire en numérique²⁴.

C'est François qui réhabilite le corps à travers la redécouverte de la passion du Christ, c'est lui qui confère une dignité au végétal et même au minéral (le caillou, le foin, la terre, la cendre dont il se recouvre, conquièrent une présence nouvelle au monde). Tout comme la pierre (protagoniste du plan-séquence), la cendre, l'écorce ou le bois sont traités par Frammartino

23. Guy Bedouelle, *Spiritualité 2000* (www.spiritualite2000.com/.../symphonie-pastorale-le-quattro-volte-de-michelangelo-frammartino).

24. Enrico Fop, « Conversazione con Michelangelo Frammartino ».

comme des éléments nobles. Un épisode du film vient illustrer l'intention de l'auteur qui oscille sans cesse entre représentation sacrée et discours profane. Le vieil homme se rend régulièrement à l'église pour y recevoir sa « potion », celle qui est recueillie par la bonne du curé puis diluée dans l'eau. Ainsi dotée de vertus curatives, elle est distribuée aux malades qui en tirent le plus grand bénéfice. Lorsque la précieuse poudre vient à manquer, le lien qui unit le vieil homme aux vivants semble brisé, il perd sa force et meurt. La scène est volontairement polysémique et le film intègre toutes les formes d'interprétation du monde : sacralité, magie, prosaïsme, psychanalyse sont autant de registres utiles à sa compréhension²⁵.

La bande-annonce du film rappelle que nous avons quatre formes de vies distinctes et que nous devons traiter à égalité d'empathie et de respect les quatre fois qui caractérisent notre parcours sur la terre. Ainsi est-il rappelé que le Minéral est composé de sel, d'eau et de substances qui sont aussi présentes dans le corps humain, que le Végétal se nourrit, respire, se reproduit comme les humains, que l'Animal possède tout comme nous une connaissance du monde extérieur car il est doué d'imagination et de mémoire, que l'Humain, quant à lui, est doté de volonté et de raison. Cette dernière remarque n'est pas dénuée d'humour car le réalisateur a pris soin de mettre longuement en scène l'irrationalité de certains comportements. Ainsi imprime-t-il une distance moqueuse à ce discours sur le réel qui est tout autant matérialiste que spirituel. En cela il rencontre les préoccupations des artistes povéristes²⁶. Notamment à travers l'attention portée par les Povéristes à la terre, à l'environnement, au vivant et aux éléments

-
25. Sigmund Freud nous rappelle que la modernité a infligé à l'homme trois grandes blessures narcissiques : Galilée et Copernic ont montré que l'homme (la Terre) n'est pas au centre de l'univers. Darwin l'a détrôné au sein du règne animal car l'homme n'est pas supérieur aux animaux, il appartient à la même espèce. Freud, enfin, a remis en cause la liberté de l'homme lui-même puisqu'il n'est pas « maître chez lui », étant régi par un inconscient. Plus encore, il existe des forces qui le dépassent mais aussi qui le transcendent : superstitions, processions, fêtes païennes et croyances garantissent la vie ou précipitent la mort ; leur logique échappe à la rationalité humaine.
 26. Les artistes de l'Arte Povera appartiennent à un courant « conceptuel » de l'art. Actifs à Turin dans les années soixante et soixante-dix, ils ont exalté la pauvreté en revendiquant cet adjectif employé, comme le faisait saint François, dans une acception positive. Le mouvement s'affirme comme un modèle de contre-culture en réaction à la société productiviste et consumériste de l'après-guerre. Dépourvue de toute référence religieuse explicite, cette forme artistique a pour but de résister au dictat du « toujours plus » par des actions minimales et grâce à une esthétique minimaliste. Leurs œuvres sont exposées non dans un musée, un espace sacralisé ou réservé à l'art, mais dans des lieux alternatifs : ateliers, hangars, terrains vagues, parcs, rues. Le choix du nom lui-même, Arte Povera, annonce un programme d'actions, une position idéologique, les matériaux utilisés sont volontairement pauvres : pas des produits mais des matériaux bruts ou des objets qui n'ont pas de valeur marchande.

naturels. En 1967, une exposition est organisée à Rome, elle s'intitule *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra* (« Feu, Image, Eau, Terre »). Une allusion claire au *Cantique des créatures*²⁷. Penone et Pistoletto, pour citer les plus célèbres, ont mis l'arbre au centre de la grande machine cosmique, le titre le plus éloquent étant sans doute *Accarezzare gli alberi*²⁸ (« Caresser les arbres ») de Pistoletto qui est un hommage limpide à la célèbre fresque de la basilique supérieure Saint-François à Assise : *Le Prêche aux oiseaux* de Giotto. Michelangelo Pistoletto anticipe et annonce la démarche de Michelangelo Frammartino et un tel rapprochement ne saurait être purement casuel. L'Arte Povera fut défini par Michael Sonnabend « art franciscain » car la démarche artistique se voulait pauvre et prônait un retour à la simplicité. Avec des procédés esthétiques et des pratiques artistiques très différentes, les artistes plasticiens, performers et cinéastes convergent à l'évidence vers une éthique de l'humilité et de l'essentialité qui trouve son origine dans la vivacité de la pensée et du message franciscains originaux. On peut voir la preuve d'une fidélité à cette « lignée » artistique dans les choix effectués par Frammartino pour son dernier travail. Il s'agit d'une installation vidéo intitulée *Alberi* (« Arbres ») et qui s'inscrit dans un programme qu'il définit comme une « écologie du cinéma »²⁹. L'œuvre est construite autour de la figure de l'ermite qui se situe à la croisée des chemins entre tous les règnes du vivant. L'ermite est à la fois un homme des bois, un homme fait arbre, un homme-bête. Une figure fictionnelle comme une marionnette qui condense et concentre toutes les natures possibles. L'approche fait à bien des égards – choix du titre et cadre théorique – écho au travail des Povéristes et demeure donc typique d'une variation franciscaine contemporaine.

BRIQUETTE POITRENAUD-LAMESI
UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE

27. La référence à la poétique franciscaine est de fait présente dans certains des titres povéristes. Citons *Sacchi* (« Robes de bues », 1950) d'Alberto Burri, précurseur des povéristes, *Sandali* (« Sandales », 1967) de Piero Gilardi, *Il Pane alfabeto* (« Le Pain alphabet », 1969) de Giuseppe Penone ou encore *Il Volo dell'angelo* (« Le Vol de l'ange », 1967) de Pier Paolo Calzolari.

28. Dans cette série (1967-2010), Michelangelo Pistoletto expose des copies de la statue antique étrusque de l'*Arringatore*, le Harangueur, dont le bras est tendu pour toucher et caresser l'écorce d'un arbre, recréant une osmose avec la nature, qui n'est pas sans rappeler la démarche de saint François. Le titre fait écho aux propos de Frammartino sur l'importance de la sensation tactile lorsqu'il s'agit de « caresser un animal ».

29. Pour une « écologie du cinéma » et non pas pour un « cinéma de l'écologie », Frammartino place la démarche écologique au centre et à l'origine de l'action créative, l'œuvre ne vient pas illustrer un propos théorique mais se propose d'agir.