Chute, écoute et crise de la sensibilité dans Le Quattro Volte (2010) de Michelangelo Frammartino

Zoé Ronco

▶ **To cite this version:**

Zoé Ronco. Chute, écoute et crise de la sensibilité dans Le Quattro Volte (2010) de Michelangelo Frammartino. Art et histoire de l'art. 2023. dumas-04390632

HAL Id: dumas-04390632

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04390632

Submitted on 12 Jan 2024

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

Sorbonne Nouvelle
université des cultures

Master Cinéma et Audiovisuel

Parcours IMACS (Pratiques contemporaines de l'image)

Mémoire de Master 2

Zoé RONCO

Chute, écoute et crise de la sensibilité dans *Le Quattro Volte* (2010) de Michelangelo Frammartino

Sous la direction d'Antonio SOMAINI

Seconde lectrice : Teresa CASTRO

Soutenu à la session de septembre 2023

CC BY-NC-ND

TABLE DES MATIÈRES

Déclaration sur l'honneur p.1

Introduction p.2

Chapitre I : Du décentrement de l'être humain à sa chute p.5

1.1. Le quattro volte : une mise en scène de l'âme du vivant p.5

1.1.1. Un film écologique en réponse à la crise de la sensibilité p.5

1.1.2. Une crise de la relation p.7

1.1.3. Des regards animaux comme autant de voyages à travers les strates temporelles p.9

1.1.4. Animisme Pythagorique p.11

1.1.5. Un personnage invisible p.12

1.1.6. L'animisme comme logique esthétique p.15

1.1.7. La mort comme révélatrice de vies non-humaines p.17

1.2. Décentrer l'être humain de l'action p.18

1.2.1. Écarter l'être humain de l'image p.18

1.2.2. La technique échappe à l'être humain p.20

1.2.3. Renouer avec le sensible grâce au médium p.22

1.2.4. Puissance du hors-champ p.24

1.2.5. La mort de l'être humain p.25

1.3. Chute et destitution p.26

1.3.1. Vers une horizontalisation des relations humaines et non-humaines p.26

1.3.2. Atterrir, ou se heurter à la matière p.27

1.3.3. Chuter en soi p.28

1.3.4. La chute comme une avancée vers l'enfance p.29

1.3.5. Comment se relever ? p.30

1.3.6. Le guide-cinéaste p.30

1.3.7. L'humain chute, le vivant grouille p.31

1.3.8. La mort de l'être humain face à la caméra : reconsidération éthique des êtres vivants p.33

Chapitre II : Éthique de la chute : filmer le vivant et l'être humain p.35

2.1 Une éthique de la chute dans le vivant p.35

2.1.1 Travailler dans la chute : perdre le contrôle ? p.35

2.1.2 Accueillir le vivant p.36

2.1.2 Laisser l'événement pénétrer la création p.37

2.1.3 Un tournage sous le signe de la confiance et de la connaissance p.37

2.1.4 Le dessin : entre rigueur de l'imagination et accueil de l'événement p.38

2.1.5 Le dessin comme matérialité de l'image mentale p.41

2.1.6. L'art de composer l'espace : le fond engendre les formes p.42

2.1.7. Écran-statique et écran-cinétique p.43

2.1.8 Brouiller les frontières entre fond et formes p.45

2.1.9 Perdre le contrôle du spectateur p.45

2.1.10 L'échec au cœur de la pensée frammartinienne p.46

2.1.11 Un spectateur à la rencontre de l'« informe » p.47

2.1.12. La chute du spectateur : vers un rapport horizontal à l'écran p.49

2.2. Filmer la Pita : Se décentrer de l'humain pour faire communauté ? p.49

2.2.1 La Pita, une fête unique et essentielle à Alessandria del Carretto p.49

2.2.2. Étude comparée de deux documentaires sur la Pita : I dimenticati (Vittorio De Seta, 1959) et La Pita (Pierluigi Laffi, 2008) p.51

2.2.3. Échelles de vies p.52

2.2.4 Filmer la foule p.57

2.2.5. Limites d'une telle éthique ? p.59

2.2.6. Décentrer l'homme : potentiel créatif d'un autre espace p.60

2.2.7. L'arbre de la Pita : une présence en métamorphose p.61

2.2.8. Image en crise p.63

Chapitre III: La création d'une bande-son fondée sur une certaine écoute du vivant p.65

3.1. Le Quattro Volte est-il un film silencieux ? p.65

3.1.1. Une conception du silence vococentriste p.65

3.1.2. Écouter le silence p.66

3.1.3. Faire du spectateur un auditeur attentif p.68

3.1.4. Peut-on vraiment parler de silence ? p.69

3.1.5. La bande-son des Quattro Volte et le Paysage sonore p.69

3.1.6. Sons-émanations p.71

3.2. La création d'une bande-son comme méthode d'attention au sensible p.72

3.2.1. L'idée de non-impérialisme sonore au cœur du concept de l'écoute p.72

3.2.2. Troquer ses yeux pour ses oreilles p.73

3.2.3. La création de la bande-son au fondement de la méthode de réalisation p.76

3.2.4. Le montage d'une bande-son sans dialogue p.77

3.2.5. Transmettre au spectateur le goût du mystère sonore qui anime le vivant p.78

3.2.6. Écouter les vibrations p.79

3.2.7. Un enregistrement sonore par strates p.81

3.3. La bande-son des Quattro Volte comme design sonore p.82

3.3.1. Un spectateur-auditeur en alerte p.82

3.3.2. Lâcher prise pour écouter p.83

3.3.3. La vie et la chute du son dans Le Quattro Volte p.85

3.3.4. Design sonore et conception de la bande-son des Quattro Volte p.86

3.3.5. Une étude sonore assimilable à la bioacoustique ? p.89

Conclusion p.91

Bibliographie p.94

Filmographie / Vidéographie p.98

Remerciements p.100

DÉCLARATION SUR L'HONNEUR PLAGIAT CA DU 9 JUILLET 2010

Document sous droits non diffusable

INTRODUCTION

Avis au lecteur : L'ensemble des images et QR codes sont issus du film *Le Quattro Volte* (Michelangelo Frammartino, 2010), sauf précision autre en légende.

« Vivre de mort, mourir de vie. »
Héraclite, 500 av.J.C.[1]

Cette citation du philosophe présocratique illustre très justement la pensée conflictuelle de son auteur, ainsi que la tension organique qui est au cœur du cinéma du réalisateur contemporain italien Michelangelo Frammartino. Vivre et mourir sont deux événements en perpétuelle communication, qui, constamment se construisent et se nourrissent l'un de l'autre. Cette pensée héraclitéenne de la contradiction apparente permet de considérer le vivant comme un ensemble complexe, hétérogène et fécond. Et justement, ce qui m'intéresse tout particulièrement dans l'œuvre du cinéaste transalpin, c'est sa capacité à créer une œuvre vivace et cyclique, au cœur de laquelle vie et mort relèvent d'une énergie commune, celle du vivant.

En effet, ses œuvres sont tout aussi burlesque que funéraires, magiques qu'organiques, riches que secrètes. Comme un plongeon au cœur du vivant, l'univers de Frammartino est celui d'un paysage qui s'exprime, d'un animal qui attend, d'un être humain qui se tait. Le réalisateur transalpin déplace l'action et repense le silence pour ouvrir les portes d'un vivant qui n'appelle qu'à s'échapper du cadre. Si les sujets qu'il met en scène s'accordent par leur complexité, sa manière d'aborder l'art audio-visuel n'en n'est pas moins une exploration et une expérimentation continue. Comme une matière organique en train de se tisser, ses œuvres se répondent les unes aux autres au fur et à mesure de sa carrière. De l'installation muséale aux long-métrages primés dans les plus importants festivals internationaux, Frammartino explore la vidéo et le cinéma à la recherche d'un mode de création le plus en adéquation possible avec le vivant.

Dès lors, le cinéaste milanais, né en 1968 de parents calabrais, découvre l'art audiovisuel par le biais de l'installation vidéo durant ses études. Ses premières installations, telles qu'*Ora* (1999) et *Io non posso entrare* (2002), comportent déjà une réflexion sur la place du spectateur et sur la plasticité de l'image, des questions qui seront au cœur de mon mémoire. Puis, il s'aventure dans la création de long-métrages de fiction. En 2003 il réalise *Il dono,* dont l'univers énigmatique et organique annonce le ton de sa cinématographie à venir. En 2010, il crée *Le Quattro Volte* - qui constitue l'objet d'étude de mon mémoire -, puis en 2021 sort *Il Buco,* une exploration spéléologique de la grotte

1 M. CONCHE, *Héraclite, Fragments,* Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 374.

la plus profonde d'Italie.

L'expérimentation de la mise en scène du vivant qui se trouve dans sa filmographie se manifeste tout particulièrement dans son second film, *Le Quattro Volte*. Celui-ci constitue un tournant dans la carrière cinématographique du réalisateur, puisqu'il a reçu le grand prix du festival d'Annecy, et a été sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs du festival de Cannes l'année de sa sortie. Le long-métrage de quatre-vingt huit minutes est une expérimentation cinématographique autant qu'une ode au vivant. Souvent qualifiée d'œuvre hybride, voire documentaire, elle manie la fiction assez subtilement pour y laisser surgir le réel à chaque instant.

Le Quattro Volte se déroule dans un petit village calabrais, Alessandria del Carretto, où les habitants vivent comme dans un ancien temps, dans des maisons de pierres entourées de collines et embrassées par les sons des animaux sauvages ou qu'ils élèvent. Frammartino explore quatre vies qui s'entremêlent, celle d'un vieux berger, celle d'un chevreau, celle d'un sapin et enfin celle du charbon et de sa fumée. Au cours du film, s'exhalent les êtres et les éléments qui composent le village au travers de plans longs, souvent fixes et aussi détachés des humains qu'attachés aux animaux, aux végétaux et aux minéraux. Dès lors, si le cinéaste manifeste dans l'ensemble de son œuvre une recherche constante d'un mode d'être sensible au monde, mon étude tend à démontrer dans quelle mesure *Le Quattro Volte* déploie l'une des manières possibles d'habiter le vivant, par la mise en exergue d'une méthode sensorielle et spirituelle d'attention à son environnement.

La sensibilité sera un point central de mon étude. En effet, cette recherche s'inscrit dans le cadre d'un discours écologique, qui convoquera, en plus du cinéma et de l'audiovisuel, les domaines d'étude de la philosophie et de l'anthropologie. Je comprendrai l'écologie comme un mode d'être au monde en accord et en communication avec son milieu. Je me positionnerai dans la continuité de la théorie de Baptiste Morizot, qui pense la crise écologique que nous traversons comme une « crise de la sensibilité », autrement dit comme une crise de nos relations avec le vivant[2]. En effet, si *Le Quattro Volte* n'est pas une œuvre engagée écologiquement, elle incarne pour autant une véritable rencontre avec le vivant par l'exaltation de la sensibilité du spectateur, à la fois en tant que capacité sensorielle et faculté émotionnelle.

Le Quattro Volte sera considéré comme une exploration poétique, et parfois même burlesque, du sensible et de notre propre sensibilité. Si le chercheur Jacopo Rasmi évoque l'importance du décentrement de l'être humain dans le film[3], je défendrai plutôt la pertinence de l'idée d'une *chute* de l'être humain, à la fois comme motif esthétique et comme outil de redistribution ontologique. Ainsi, la disparition de l'être humain dans les *Quattro Volte,* comprise comme une véritable chute *dans* la matière sensible sera une manière de penser une nouvelle forme d'attention au vivant.

2 B. MORIZOT, *Manières d'être vivant*, Arles, Mondes sauvages, Actes Sud, 2020, p.17.

3 J. RASMI, *Le Hors champ est dedans !, écologie, cinéma,* Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2021, p.84.

Par ailleurs, l'étude de la chute au travers de la mise en scène particulièrement créative et singulière de Frammartino me mènera à caractériser un retour à la sensibilité par *l'écoute*. En effet, l'un des enjeux de cette recherche se trouvera dans le concept d'écoute, qui sera développé en continuité de celui de la chute. À ce propos, le travail du son et du hors-champ dans le film révéleront, d'une part, l'importance d'une attention particulière à la manière d'écouter le film. J'étudierai alors la bande-son des *Quattro Volte* sous l'égide du concept de paysage sonore, développé par le musicien canadien Raymond Murray Schafer. D'autre part, l'écoute s'affirmera comme une véritable méthode d'être au monde, et dépassera l'étude du son dans son acception classique.

Dès lors, la chute et l'écoute s'affirmeront comme des états créatifs nécessaires comme autant de propositions d'être au monde *par* la sensibilité, et *avec* le sensible. À ce titre, je propose de définir une première fois ces deux concepts. La chute sera entendue comme une condition créative d'horizontalisation des relations de pouvoir entre l'humain et le vivant, quand l'écoute sera un mode d'attention au monde par l'expérience du son et du hors champ.

Pour ce faire, mon approche des *Quattro Volte* sera esthétique, analytique et génétique. D'une part, j'appuierai ma pensée sur des ouvrages clés, notamment *Le hors-champ est dedans !,* publié par Jacopo Rasmi en 2021, une étude précieuse, consacrée au travail de Michelangelo Frammartino. D'autre part, j'étayerai mes propos grâce aux entretiens que j'ai réalisé avec le réalisateur transalpin ainsi qu'avec l'un de ses ingénieurs du son Simone Olivero. Grâce à ces rencontres qui me sont chères à la fois personnellement et dans le cadre de mon travail, je pense avoir saisi une part importante de la manière dont a été pensé et créé *Le Quattro Volte.* En effet, depuis ma participation au workhop présenté par Michelangelo Frammartino en octobre 2023 à Prato, j'ai pu m'entretenir avec ces deux hommes, qui m'ont partagé leurs impressions de tournage, leurs idées, la manière dont ils ont travaillé le film, ainsi que quelques documents de pré-production dont je me servirai au cours de mon mémoire. Dès lors, j'appuierai mes propos de documents visuels mais également sonores, grâce à des insertions d'images et à un système de QR codes qui mèneront directement aux pistes audios analysées.

Dès lors, j'étudierai dans quelle mesure la *chute* et l'*écoute* dans *Le Quattro Volte* seraient des réponses à la crise de la sensibilité, et ce à travers trois chapitres.

D'abord, plus qu'un simple décentrement de l'être humain, la chute s'imposera comme un motif nécessaire au renouement avec le sensible. Ensuite, j'explorerai le pendant de la chute comme une méthode de réalisation au cœur du sensible. Enfin, j'étudierai la bande-son des *Quattro Volte,* en vue de concevoir l'écoute comme un véritable mode d'attention au vivant, singulier à l'œuvre de Michelangelo Frammartino.

CHAPITRE 1 : Du décentrement de l'être humain à sa chute

1.1. Le quattro volte : une mise en scène de l'âme du vivant

1.1.1. Un film écologique en réponse à la crise de la sensibilité

C'est dans sa région natale calabraise que Michelangelo Frammartino choisit de mettre en scène *Le Quattro Volte*. Son équipe et lui même s'installent et tournent dans trois lieux qui ne forment qu'un dans le film : les villages d'Alessandria del Carretto et de Caulogna, ainsi que les paysages des Serre. Là, les maisons de pierre et de bois marbrent les collines tandis que les ruelles s'escaladent au rythme des habitants, eux qui semblent être aussi nombreux que les chèvres du troupeau du vieux berger. Au loin, la fumée de la charbonnière se mêle au vent qui ondule les arbres, et, là-bas, la poussière de l'église valse et scintille comme une énigme. Le village vit au rythme d'un autre temps, où la musique est régie par le souffle des plantes, des insectes, des animaux, des êtres humains, et, parfois, par celui du tracteur ou de la camionnette. *Le Quattro Volte* s'inscrit dans l'urgence d'un discours écologique, en réponse à la crise que nous traversons. Pour définir à quel type de discours écologique je fais allusion, je choisis d'emprunter l'explication développée par Jacopo Rasmi dans *Le hors champ est dedans !* :

> [la question écologique doit remettre] globalement en question notre présence et notre agentivité dans le monde qu'on habite : « les organismes sont des nœuds au sein du réseau ou du champ de la biosphère, où chaque être soutient avec l'autre des relations intrinsèques »[4].

Or, le film, par le choix de son sujet et sa mise en scène, remet en question la manière dont nous habitons notre milieu, et dévoile une manière de concevoir et de percevoir nos « relations intrinsèques » avec les autres vivants. Par là, *Le Quattro Volte* s'écarte largement d'une vision du monde moderne progressiste selon laquelle l'homme moderne serait émancipé de toute relation avec la *nature*, afin d'agir pleinement sur elle. Dès lors, il conviendra moins d'utiliser le concept de *nature* dans cette étude que celui de *vivant* – terme permettant de concevoir le monde animal et végétal comme un ensemble d'entités actives, régies par une énergie vitale. En effet, aujourd'hui, le concept de nature comprend le végétal et l'animal comme un ensemble homogène, comme une unité passive sur laquelle l'humain est capable d'agir. Cette conception exclut d'ailleurs l'homme de la question animale. À ce propos, Philippe Descola précise que dès la fin du XVIe siècle :

> La nature cessa d'être une disposition unifiant les choses les plus disparates pour devenir un domaine d'objets régi par des lois autonomes sur le fond duquel l'arbitraire des activités humaines pouvait déployer son séduisant chatoiement[5].

---

4 J. RASMI, *Le Hors champ est dedans !, écologie, cinéma,* op.cit, p. 14, citant A. NAESS, *Ecologie, communauté et style de vie,* Paris, Dehors, 2008, p. 58.

5P. DESCOLA, *Par-delà nature et culture.* Paris, Gallimard, 2005. p. 9.

Toutefois, le concept de nature, tout comme celui de culture – qui lui est opposé -, n'est pas totalement à balayer de cette étude, mais il est à considérer au sens où il incarne un mode de pensée qui nous sépare du non-humain. Il ne s'agit pas de supprimer les idées de nature et culture, mais de passer outre leur opposition pour aller du côté de la relation entre l'humain et le non-humain. Dès lors, la démarche écologique mise à l'œuvre dans ce mémoire consiste à retrouver un rapport non pas à une « nature » en tant qu'élément dissocié de la « culture », mais bien au « vivant ». En effet, dans *Le Quattro Volte,* les êtres humains, la végétation et les animaux, qui entourent et composent le village, sont mis en scène comme un tout hétérogène, une harmonie à voix multiples, comme si la vie grouillait de chaque côtés de l'espace-temps du film. Cette orchestration met en exergue l'incohérence d'une pensée divisionniste opposant l'homme et une certaine idée de la nature. J'émets alors l'hypothèse selon laquelle c'est justement cette pensée qui nous aurait mené à la crise écologique que nous traversons, conçue dans cette étude comme une « crise de la sensibilité[6] ». Par conséquent, il est préférable de favoriser le terme d'humain, plutôt que d'homme. En effet, l'être humain est compris comme une espèce animale, tandis que le poids sémantique d'« homme » contient une idéologie associée au concept de nature, tel que je viens de le décrire (en plus d'intérioriser un discours sexiste inopportun).

Ce concept développé par Baptiste Morizot s'apparente à un « appauvrissement de ce que l'on peut percevoir, comprendre et tisser comme relations à l'égard du vivant[7] ». Autrement dit, la crise du sensible est avant tout une une crise de nos *relations* au sensible. L'idée de perte de sensibilité n'est pas à entendre au sens d'un retour fantasmé à un temps où l'être humain était en phase avec le vivant, d'abord parce qu'il existe aujourd'hui des sociétés dont le mode de vie s'adapte à celui du vivant (comme c'est le cas dans le village calabrais dépeint par Frammartino). Mais avant tout, cette formule ambiguë est en réalité une invitation à « *inventer*[8] » des formes de vie attenantes au vivant. Et cela en créant « un monde qui n'est pas organisé, structuré, tout entier rendu intelligible à partir de ces catégories [le Civilisé, le Progrès, la Culture, la Nature][9] ». Or, dans cette nécessité d'*inventer* des formes de vies en relation avec le vivant, résiderait un besoin de créativité, un désir de poésie. Cette créativité artistique nécessaire à la re-création d'un monde régi par l'interaction respectueuse entre les espèces humaines et non-humaines, Frammartino la délivre dans chacun de ses plans, ainsi que dans sa manière de les monter entre eux. Chaque coupure devient une analogie et chaque jonction une métaphore.

6 B. MORIZOT, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020, p. 17.
7 *Ibid.*
8 *Ibid*. p.21.
9 *Ibid*. p.23.

1.1.2. Une crise de la relation

L'enjeu de la crise de la sensibilité est la relation entre les vivants. Dès lors, la manière dont Frammartino développe sa mise en scène est au cœur de cette étude, puisqu'elle constitue le mode de médiation – de mise en relation - entre l'objet représenté et le spectateur. Mais le cinéma n'est-il pas justement le fruit de la modernité scientifique et technologique, qui est à l'origine de notre détachement sensible au vivant ? À cet égard, Teresa Castro affirme que le cinéma permet de percevoir et de concevoir le vivant autrement :

> Le cinéma est le fruit de la modernité scientifique et technologique, de la civilisation technicienne, le fer de lance de l'objectivité mécanique, un nouveau moyen permettant à l'Homme d'exercer son pouvoir sur le monde. Et pourtant. Même sur le terrain utilitaire du cinéma scientifique, qui illustre le mieux ces ambitions, les images de cinéma ne cessent d'éveiller d'autres manières de voir. Au lieu de désenchanter, le cinéma ré-enchanterait le monde : il révèle des intériorités, chez les animaux, les plantes, les objets, les phénomènes météorologiques, les machines, etc.[10].

« Et pourtant » : cette formule souligne la tension inhérente au cinéma écologique, un cinéma funambulisme qui oscille sur un fil entre rites archaïques et modernité, entre fiction et surgissements de réel, entre amour du vivant et peur de la catastrophe, entre regard émerveillé et poing levé... Mais qu'est ce qu'un cinéma ré-enchanteur ? Peut-être est-ce justement cette manière *inventive* de voir le monde. Peut-être l'invention d'un monde sensible qu'espère Morizot est d'abord une manière de voir le vivant, une manière de se représenter l'Autre. À cet égard, *Le Quattro Volte* « invente[11] » un certain regard, un point de vue poétique et attentif aux événements qui composent la matière vivante. Il convient d'illustrer ce propos par la dernière séquence du film, celle du travail des charbonniers. Il n'est pas tout à fait exact d'intituler la séquence ainsi, puisque les humains ne sont pas le sujet de cette séquence. Le sujet est plus délicat, plus vaporeux : c'est cette fumée qui se disperse et se dissipe dans l'air, tout en formant un épais voile mouvant sur l'image *(fig. 1)*. La fumée s'échappe vaillamment des trous de la charbonnière en visant directement la caméra *(fig.2)*. Elle s'envole, rejoint les grandeurs des collines calabraises, et s'enfuit enfin vers le ciel *(fig. 3)*. Elle n'est pas une simple fumée, elle est une émanation vivante, elle est matière, elle est action : elle s'empare du cadre, le fait voyager, le transporte jusqu'à se dissiper totalement sous nos yeux. Les mouvements évanescents et captivants de cette fumée nous envoûtent, tandis que le voile qu'elle compose sur l'écran nous invite à matérialiser l'image elle-même, et à la repenser d'un œil enchanté.

10 T. CASTRO, « À l'écran, le végétal s'anime. Cinéma, animisme et sentience des plantes. », in T. CASTRO, P. PITROU, M. REBECCHI (dir.), *Puissance du végétal et cinéma animiste, La vitalité révélée par la technique*, Dijon, Les presses du réel, 2020, p.44.

11 *Ibid*. p.21.

Fig. 1 : Voile de fumée.

Fig. 2 : La matière s'échappe...

Fig. 3 : Puis s'envole.

Perig Pitrou ajoute que la technique permet de révéler la « puissance du végétal[12] ». Si Pitrou évoque exclusivement le cas des végétaux, sa pensée pourrait s'appliquer à toute forme de vie non-humaine. Le concept qu'il déploie est à entendre de la sorte :

> La puissance renvoie d'abord au pouvoir propre des organismes à croître et à se reproduire, à faire apparaître des formes et des couleurs, à créer des odeurs, à habiter et à transformer des lieux en y imprimant une marque – parfois fugace – à chaque espèce. Mais, au moins aussi important, est ce qui est *en puissance* – avant de devenir *en acte* – au cœur des végétaux. En ce sens sont visés les poten-

12 P. PITROU, « La vitalité du végétal révélée par la technique », dans *Puissances du végétal et cinéma animiste*, op.-cit., p.16.

> tiels de vie ouverts à chaque instant pour un organisme, les innombrables pistes de développements individuels et collectifs susceptibles d'être empruntés selon le milieu, les conditions atmosphériques, les interactions avec d'autres organismes […][13].

Or, le cinéma de Frammartino permet de penser un double mouvement esthétique. D'une part, la technique serait un *révélateur* de la puissance du vivant au sens où elle *invente* un point de vue singulier sur celui-ci par sa mise-en-scène, permettant au spectateur de réveiller ses sens. D'autre part, la technique serait également – et plus simplement – un *indicateur* de la puissance du vivant. Autrement dit, le film serait une modeste fenêtre, un cadre au travers duquel se manifesteraient eux-mêmes les vivants. Ce déplacement sémantique permet de penser le cinéma comme un élément plus en retrait, simple révélateur, et permet de développer la pensée d'un vivant puissant, capable d'exprimer – au travers de regards non-humains – sa propre vision sans lui imposer la nôtre.

1.1.3. Des regards animaux comme autant de voyages à travers les strates temporelles

En effet, *Le Quattro Volte* regorge de regards animaux. Ces regards qui percent la caméra des *Quattro Volte* déploient une puissance enchanteresse singulière : ils nous transportent au-delà du temps présent.

Par regard animal, je parle de la manifestation d'une forme de vitalité non-humaine, qui révèle la possibilité d'entrer en contact avec d'autres modes de *voir*. À ce titre, Arnaud Hée pose l'hypothèse du regard bestial comme « vecteur de réenchantement d'un monde épuisé[14] ». En effet, un corps animal qui *regarde* la caméra, la regarde sans pour autant pouvoir communiquer grâce au même langage que l'être humain : l'écran souligne cette tension de similitude tout autant que d'opposition entre l'humain et les autres espèces animales. Dans *Le Quattro Volte,* après la naissance du chevreau, de nombreuses chèvres sont filmées en gros plan. Leurs yeux fascinants et leurs pupilles rectangles figées rencontrent nos regards *(fig 4, 5, 6, 7)*. C'est le regard animal qui réveillerait à l'écran les autres formes de *regard*, les autres manières de *voir* : « Oui, l'animal nous fait voir autre chose que lui-même et autre chose que nous mêmes[15] », affirme Hervé Aubron.

---

13 *Ibid.*

14 A. HEE, « Sang des bêtes et recommencement animal. », *Images Documentaires*, 2015, n°84, p.20.

15 H. AUBRON, « L'espoir inconnu de l'escargot », *Vertigo* 2010, n°19, p. 12.

Fig. 4 : Regards.

Fig. 5 : Regard plongeant.

Fig. 6 : Regard en gros plan.

Fig. 7 : Regard de profil.

Et c'est grâce aux nombreux gros plans sur les yeux des animaux dans *Le Quattro Volte* que nous nous plongeons au cœur d'un voyage hors de nous et hors du temps présent, pour rejoindre un mystère qui nous lie profondément au vivant autant qu'il échappe notre entendement. L'intensité du regard non-humain ne parle pas à notre raison mais elle communique en nous, s'infiltrant dans nos corps par notre sensibilité. Et il convient d'ajouter les mots de Jean-Christophe Bailly à ce propos : « Cet air d'ancienneté, cet air d'avoir été là avant, ils l'ont tous et c'est ce qu'on voit en les voyant nous regarder comme en les voyant simplement être entre eux, dans leur domaine[16] ». Le regard animal nous transporte à un état à la fois relatif à l'intime le plus profond et au cosmique dans son acception la plus large, dans l'intensité d'un sentiment décrit par Baptiste Morizot, alors qu'il est immergé dans le chant d'une meute de loups : « Dans le courant de cet affect, j'ai à nouveau vingt ans et des millions d'années.[17] »

Par ailleurs, le rituel s'impose également comme une manière de renouer avec des millions de strates temporelles. Dans le village d'Alessandria del Carretto, le rituel de la Pita est essentiel. Au cours de ce rite, les êtres humains célèbrent un arbre pour enfin le transformer en charbon et chauffer le village. Durant ces instants, les villageois communiquent par un autre langage que leur langue courante, un langage déployant un éventail d'espace-temps imbriqués les uns dans les autres. En effet, ce rituel est enraciné dans leur culture, il est le témoin d'un mystère partagé. Le temps du rituel est intensément présent en ce qu'il permet le délassement des habitants, tout en rejoignant un

16 J-C. BAILLY, *Le versant animal,* Lyon, Bayard, 2007, p.32.
17 B. MORIZOT, *Manières d'être vivant*, op. Cit., p. 46.

temps arrêté, qui renvoie à la fois à lui-même et à un temps outre-humain, rejoignant « cet air d'ancienneté » qui « nous fait voir autre chose que lui-même et autre chose que nous mêmes. ».

1.1.4. Animisme Pythagorique

Le Quattro Volte tend à sonder non pas seulement les êtres vivants mais bien la vie elle-même, la plus complexe, la plus sobre et la plus passionnée. Cet être, cette âme aux origines de la vie, qui englobe toutes les entités et les lie entre elles, embrasse l'ensemble du film. D'ailleurs, Frammartino déclare que l'inspiration première de son film est la pensée pythagorique à propos des quatre vies – ou quatre *temps* - dont chaque être humain serait doté – d'où il tire d'ailleurs son titre[18].

Selon un recoupement de sources évoquant ou réunissant la pensée de Pythagore à propos de l'animisme, sa doctrine peut être expliquée comme suit : nous aurions en nous quatre vies successives imbriquées les unes dans les autres : le temps du minéral au végétal, en passant par celui de l'animal et de l'être rationnel[19]. Il serait alors nécessaire de nous connaître quatre fois. *Le Quattro Volte* traite alors de la connaissance de soi, et plus précisément de la connaissance de soi en tant que condition première à la renaissance de notre sensibilité, à la fois comme aptitude sensorielle et comme capacité à se laisser émouvoir par le vivant. Il s'agit en effet de se connaître soi-même en tant qu'être profondément organique afin de prendre conscience de notre familiarité avec notre milieu. Ces quatre vies se rejoignent dans l'idée d'une âme insaisissable qui lie le vivant. L'œuvre de Frammartino n'illustre pas seulement d'autres formes de vies, mais elle indique en quoi nous sommes profondément liées à celles-ci. Ainsi, lorsqu'il est question d'un arbre, il est également question d'un chien, de la vapeur et de nous-même. Le film nous permet de renouer avec notre environnement par notre plus profonde intériorité, notre sensibilité la plus humaine et la plus singulière. La crise du sensible est tout autant une crise de l'être humain avec son milieu que de ce dernier avec lui-même. À ce titre, la technique ne révélerait pas à proprement parler la puissance du vivant mais le pouvoir de notre sensibilité face à la puissance du vivant. Et ce en sa qualité d'*indicateur* et d'intermédiaire entre le spectateur et le vivant.

Mais qu'est ce que l'animisme au cinéma ? L'animisme, tel que Teresa Castro le définit, est « la croyance [...] qu'un grand nombre d'entités des éléments de la nature possèdent une âme[20] ».

18 A. GALBIATI, R. RIPPA, « Michelangelo Frammartino. Conversazione », *Rapporto Confidenziale,* 2011. Lien URL : (3) Michelangelo Frammartino | Conversazione – YouTube, consulté le 10 mars 2022.

19 J. RASMI, *Le hors-champ est dedans*, op.cit, pp.94-100., D. LAERCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres,* Paris ,Librairie générale française, 1999. pp. 964-966 et D. LAERCE, *La vie de Pythagore*, Bruxelles, Académie royale de Belgique,1922. pp. 213-215.

20 T. CASTRO, *op.cit.,* p. 49.

Elle ajoute que « si le cinéma peut être pensé – et a été pensé depuis ses débuts – comme un médium animiste, c'est essentiellement grâce à sa capacité à animer (ou à ré-animer) les êtres et les choses du monde[21] ». Dès lors, le cinéma aurait la capacité de mettre en scène un milieu - l'image – dans lequel les éléments organiques s'éveilleraient à nouveau : le cinéma réveillerait le vivant. Si cette notion d'animisme résonne avec l'idée qui parcourt le film, il est nécessaire de préciser que l'animisme de Pythagore – mis en scène dans *Le Quattro Volte* - est très singulier : il est moins question d'une multitude d'éléments naturels étant dotés d'une âme afin de composer le vivant, que d'une âme commune, une énergie vitale partagée. L'animal, le végétal, le minéral et l'être spirituel partagent la même « unité intérieure[22] ». L'âme valse entre les corps, qui, eux, forment le paysage par leurs différences extérieures. L'image des *Quattro Volte* incarne ainsi ce milieu dédié au souffle de l'âme commun au vivant, où les corps du paysage calabrais s'animent une seconde fois. À partir de l'animation continue du vivant, surgit l'animation par la médiation sensible de Michelangelo Frammartino. Cette ré-animation par le film agit alors comme un médium entre l'âme du vivant, et le spectateur à qui elle est révélée.

1.1.5. Un personnage invisible

Cet insaisissable, ce « personnage invisible[23] » qui parcourt tout le film, se manifeste dès les premières minutes, dans l'église, à travers la poussière. Or, il incarnerait la présence de l'âme pythagorique, cette présence indiscernable à nos yeux, qui pourtant, lorsque nous portons toute notre attention au vivant, se révèle à travers la matière, par nos sens. En journée, le vieux berger se rend à l'église. Nous n'entrons pas avec lui. Nous sommes déjà à l'intérieur. Durant un doux panoramique de vingt-six secondes, le plafond décoré de moulures laisse le premier plan à une pluie de poussière lumineuse, à une valse de particules incontrôlables *(fig. 8)*. Si la fin du plan laisse entendre le passage du balai de la gardienne, nous percevons surtout une sorte de bruit sourd, assimilable au son du microphone.

21 *Ibid*. p. 48.
22 B. MORIZOT, *op.cit.*, p. 100.
23 Propos tenus par Michelangelo Frammartino dans A. GALBIATI, R. RIPPA, « Michelangelo Frammartino. Conversazione », *op.cit.*

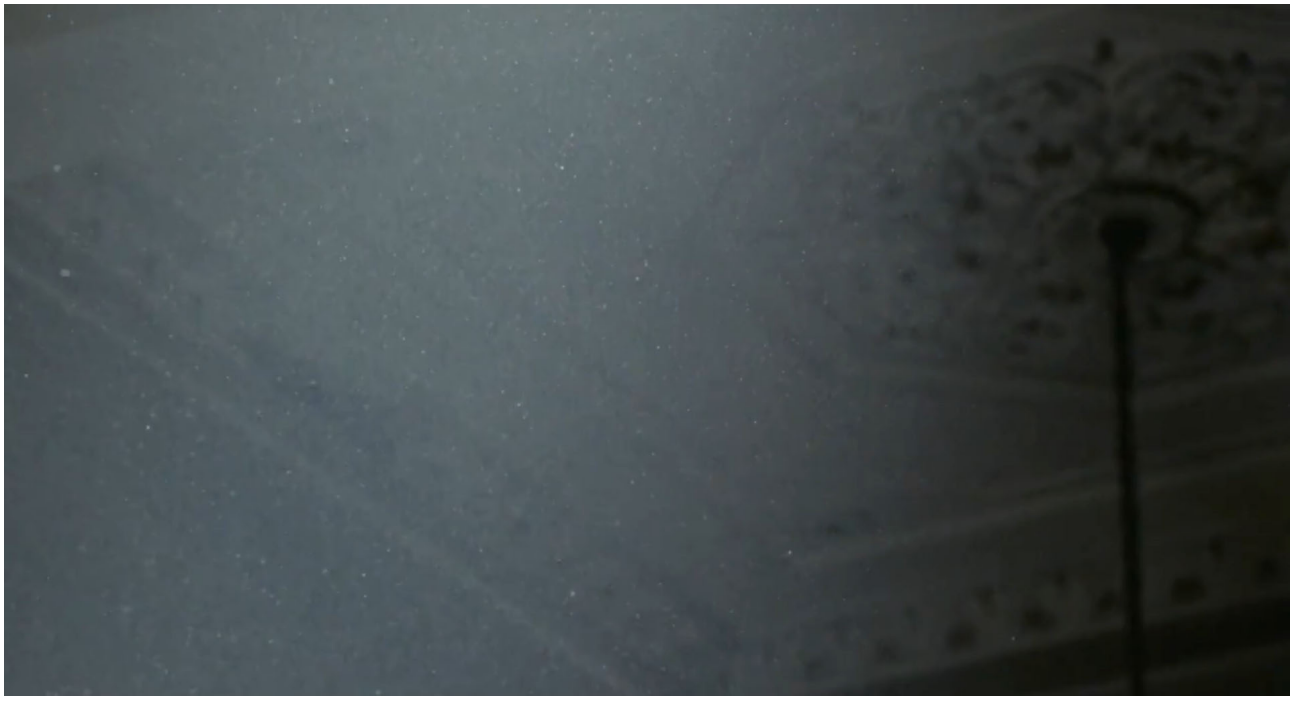

Fig. 8 : Poussière dansante.

En atteignant le microscopique, on se centrerait sur un espace-temps outre-humain, réveillé par la technique. Et la poussière renferme en elle la légèreté de l'impénétrable, la petitesse de l'imperceptible - rappelant celle des molécules qui composent notre monde et notre corps – et la richesse volatile du temps. La poussière, en tant que particules de matières réduites en poudre, comprend des milliers de strates spatio-temporelles, une histoire des matières organiques parcourant l'air et le sol : une histoire de l'organique comme matière grise entre signe de vie et de mort, de mouvement continu et d'absence d'intention.

Afin d'éclairer l'analyse de ce plan dans *Le Quattro Volte*, je souhaite compléter celle-ci d'une étude de la scène du cimetière dans le désert d'Atacama dans *Nostalgie de la lumière* (Patricio Guzman, 2010). Le cimetière comme le désert sont des lieux apparemment inanimés et pourtant chargés d'histoire organique, d'autant que le désert par sa sécheresse permet de conserver les corps décédés mieux que nulle part ailleurs. Les ossements sans âme côtoient les énergies errantes transportées par le vent. Ces énergies sont autant de particules de poussière que de capsules de vie en décomposition. Dans un cabanon abandonné dans le désert, des cuillères abîmées par le temps, attachées à des cordes au plafond, s'entrechoquent légèrement *(fig. 9)*. Le son scintillant du métal résonne avec les étincelles volatiles formées par le voile de poussière qui tapisse l'image *(fig. 10)*. La poussière incarne le signe d'une autre vie, transportant avec elle la mort et l'énergie vitale, en agitant les âmes disparues et en les faisant valser à travers les éléments organiques.

Fig. 9 : Cuillères.

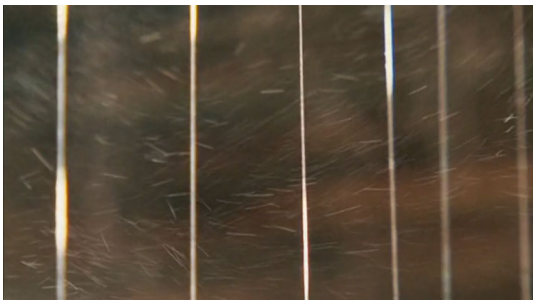

Fig. 10 : Poussières étincelantes.

Ainsi, la poussière apparaît comme l'élément le plus à même d'illustrer les différentes vies que nos âmes traversent et qui s'emboîtent les unes dans les autres, comme un vaste souffle parcourant les objets à travers le vent. Dans *Le Quattro Volte*, nous apprenons que le vieux berger utilise cette poussière comme remède à sa maladie. La gardienne de l'église où il se rend balaie la poussière, puis en empaquette une petite partie à l'intérieur d'un morceau de journal. Elle bénit la matière mystérieuse et tend le paquet au vieil homme, qui l'échange contre une bouteille de lait de chèvre. Tous les soirs, il ingère la solution miraculeuse diluée dans un verre d'eau. Il tousse, puis il se couche. Mais le jour où son sachet de poussière disparaît, il s'éteint. Ce remède impénétrable se révèle avoir été le dernier souffle qui le maintenait en vie, autant qu'il irritait sa gorge et accentuait sa toux. Un antidote qui mène au dernier souffle. La poussière serait cette matière témoin de la vie et de la mort, de l'âme et du corps, une figure des molécules imperceptibles mues par les forces insaisissables de l'air.

En outre, selon Frammartino, Pythagore perçoit dans la poussière des âmes en attente de corps[24]. La poussière est ce « personnage invisible » rendu visible par la caméra, cette âme composée de quatre temps, mais également cette matière en tension entre vie et mort. Ce personnage invisible, cette matière insaisissable pour l'être humain s'apparente à l'énergie vitale qui parcourt et embrasse le vivant tout entier. La caméra permet de rendre visible ou au moins de faire ressentir même l'invisible, si par « invisible » j'entends un corps ou une matière bien présente au monde mais absente aux yeux de l'humain. En l'occurrence, il s'agit de l'âme pythagorique. Or, Jean Epstein déclare à propos du cinéma :

> Un animisme étonnant est rené au monde. Nous savons maintenant, pour les voir, que nous sommes entourés d'existences inhumaines […] le cinématographe, en développant la portée de nos sens et en jouant de la perspective temporelle, rend perceptibles par la vue et par l'ouïe des individus que nous tenions pour invisibles et inaudibles, divulgue la réalité de certaines abstractions[25].

24 Propos tenus par Michelangelo Frammartino dans A. GALBIATI, R. RIPPA, *op.cit.*
25 J. EPSTEIN, *L'Intelligence d'une machine*, Paris, Jacques Melot, 1946, p.244.

Dès lors, si le cinéma possède la « capacité à animer […] les êtres et les choses au monde[26] », les films auraient en plus la faculté – plus que de simplement stimuler - d'exacerber « nos sens ». Autrement dit, le cinéma serait en mesure d'accroître notre faculté à percevoir les sensations qui nous lient à notre milieu. Le septième art permettrait de contrer la crise du sensible par sa faculté presque intrinsèque à renouer avec notre sensibilité.

1.1.6. L'animisme comme logique esthétique

Pour autant, l'animisme des *Quattro Volte* n'est pas un animisme magique ou mystique. Il n'est pas question de surgissement d'une présence magique comme c'est le cas par exemple chez le cinéaste Apichatpong Weerasethakul. Ce dernier met en scène un véritable personnage fantomatique dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* (2010). En fait, l'animisme de Frammartino est un animisme qui peut être qualifié de pragmatique et spirituel. Dès lors, il est plus juste d'affirmer que *Le Quattro Volte* est régi non pas par une croyance animiste mais par une idée esthétique animiste, inspirée par la pensée de la métempsychose pythagorique. En cela, le film incarne véritablement un milieu propice au développement d'une pensée animiste chez le spectateur, sans passer par un processus de démonstration d'une croyance animiste. L'animisme est le fondement esthétique du film, concrétisé par le montage, qui accompagne et créé les liens entre les différentes étapes des métamorphoses vécues par les âmes. Par exemple, c'est bien la mort du visible – la disparition de l'image après la mort du vieil homme - qui révèle la mise-bas de la chèvre. À ce propos, le cinéaste confie qu'il ne croit pas en l'animisme, mais qu'il « aime l'idée que les gens y croient[27] »: ce n'est pas la foi dans l'animisme qui régit le film mais la *possibilité* d'une telle croyance. Cette potentialité n'est pas fortuite, mais elle est justement la condition nécessaire à l'éthique écologique telle qu'elle est travaillée par Frammartino.

Dès lors, l'épisode de la poussière valsant dans l'église n'est pas emprunt d'une présence mystique, mais il n'est autre qu'un zoom dans le réel, qu'une attention pragmatique au milieu. Et c'est justement cette attention profonde et intense à son milieu qui permet de percevoir une forme d'animisme. En effet, l'aspect des *Quattro Volte* que je qualifie d'écologique, Frammartino l'envisage comme un accueil du vivant ; c'est-à-dire comme un conditionnement de soi ouvert au sensible[28]. C'est à l'instant où nous sommes les plus disposés à *recevoir* le vivant dans ce qu'il a de plus matériel et organique, que nous sommes les plus à même de nous sentir lié au vivant, et donc de ressentir la possibilité qu'une même âme relie tous les éléments entre eux. En effet, il est pos-

26 T. CASTRO, *op.cit.*, p. 48.

27 I. REGNIER, « Michelangelo Frammartino : « Je peux prévoir mais pas tout contrôler » », *Le Monde*, 2010. Lien URL : Michelangelo Frammartino : "Je peux prévoir mais pas tout contrôler" (lemonde.fr), consulté le 23 février 2022.

28 J. RASMI, *Le hors-champ est dedans !*, op.cit., p. 31.

sible d'accueillir en soi le vivant dès lors que nous reconnaissons une altérité capable de se mouvoir, de s'émouvoir et de s'exprimer, et que nous lui octroyons l'espace-temps nécessaire pour le faire. Jacopo Rasmi exprime justement cette idée par les questionnements suivants : « Reconnaissons-nous une puissance communicative aux choses, un langage ? Laissons-nous les choses et les êtres nous parler ?[29] ». Le spectateur des *Quattro Volte*, le temps du film, est enveloppé dans une forme particulière d'attention au vivant qui lui permet d'acclimater sa réceptivité sensible à l'accueil des êtres qui l'entourent. *Le Quattro Volte* met en scène une condition de communication avec le vivant.

Or, le film est en cela particulièrement pédagogique : le temps du film, le vivant s'anime sous les yeux du spectateur, à la manière d'une formation de l'attention. L'animisme en puissance qui innerve les plans - cette potentialité vivace – participe également de cette fonction pédagogique. C'est justement parce que le film n'est pas construit comme une démonstration mais bien comme une exploration par l'attention de différentes vies et de différents corps, que le spectateur peut encore explorer par lui-même l'univers qui lui est présenté. À cet égard, Rasmi affirme que *Le Quattro Volte* reconnaît une « puissance communicative aux choses », donc une possibilité de communiquer avec le spectateur à travers l'écran. Il poursuit par le questionnement suivant : « par les biais de quels outils et quelles tactiques techniques [les choses peuvent-elle communiquer] ? Bien sûr, pour les entendre, il faut prendre du temps et faire attention. ». C'est à mon sens cette attention particulière au vivant le temps du film qui permet de « former » le regard du spectateur. Ainsi, le film contient un véritable aspect pédagogique : Frammartino choisit de ne pas imposer au spectateur une vision définie mais de stimuler son regard et l'entraîner à s'approprier une manière singulière de recevoir le vivant par les sens. À ce titre, le réalisateur déclare au cours d'un entretien qu'il veille à laisser une grande profondeur de champ dans la plupart de ses plans, afin de donner la plus grande liberté possible au regard du spectateur[30]. Celui-ci est libre de voyager dans le cadre par lui-même, comme à travers la narration. Ainsi, l'animisme des *Quattro Volte* est un motif esthétique compris comme une puissance active, à la fois condition du dévoilement de la complexité du vivant, et aboutissement de *l'accueil* de ses propres sensations par par l'être humain. Plonger dans un état d'accueil du vivant signifie à la fois se centrer sur ses propres sensations, tout en oubliant son mode d'être en tant que « moderne moyen[31] », et donc en quelque sorte en passant outre sa propre individualité.

29 J. RASMI, *op.cit.*, p. 104.

30 Propos tenus par Michelangelo Frammartino dans A. GALBIATI, R. RIPPA, « Michelangelo Frammartino. Conversazione », *op.cit.*

31 B. MORIZOT, *op. cit.* p. 30.

1.1.7. La mort comme révélatrice de vies non-humaines

La mort du berger, et de l'être humain par la même occasion, se manifeste dans *Le Quattro Volte* comme la condition nécessaire à la révélation de ces « existences inhumaines ».

La tension esthétique entre vie et mort est au cœur de la pensée animiste de Pythagore, dont la « cosmologie se base sur un mécanisme de métempsychose qui pense la succession vie-mort comme une transmigration perpétuelle d'une âme unique[32] ». La mort, plutôt que d'être opposée à la vie, bénéficie d'une place fondamentale au sein de l'énergie vitale qui régit le vivant : la vie puise ses racines dans la mort. *Le Quattro Volte* confère à la mort une place fertile et fondamentale. Pour illustrer ce propos, il convient de prendre l'exemple le plus évocateur du film, situé en son cœur : une chèvre naît quand le vieux berger meurt. Il expire son dernier souffle de vie dans son lit. L'homme solitaire meurt sans larme ni drame. Ses yeux se ferment lentement, son souffle se coupe, son corps se fond aux couleurs froides et ternes qui l'encadrent *(fig. 11)*. Au son de la cloche de l'église, les porteurs funéraires sortent le cercueil de la maison. Leur difficulté à descendre les escaliers en colimaçon confère à la scène mortuaire une dimension pragmatique particulièrement intéressante : le spectateur se concentre sur l'aspect pratique du décès, s'éloignant de tout drame qui aurait pu être lié à l'événement *(fig. 12)*. La fixité du plan sur les hommes en train de porter douloureusement le cercueil - attendus par l'évêque en bas de l'escalier - confère à la scène une pointe d'ironie, qui permet de distancier encore un peu plus le spectateur de toute possibilité de dramatisation. La mort n'est pas un drame. Il convient de l'accueillir comme elle survient : simplement. Un mince cortège filmé en panoramique et en plan large accompagne le cortège jusqu'au cimetière *(fig. 13)*. Le porteur monte quelques escaliers et fait coulisser le cercueil en bois dans le caveau de pierre *(fig. 14)*. Nous sommes alors à l'intérieur du caveau, aux côtés du cercueil. Le porteur ferme le caveau. Durant seize secondes, l'image est totalement noire *(fig. 15)*. Soudain, un chevreau naît au centre du cadre *(fig. 16)*. Le montage de ces trois plans à la suite créé une analogie entre le décès du vieil homme et la naissance de la chèvre, presque comme si le premier événement était la condition du second. Mais qu'en est-t-il du plan noir ? Ce plan lie la mort et la vie en effaçant l'image. C'est le son qui permet la transition, c'est l'invisible qui invite à ressentir l'impalpable souffle de vie qui lie le décès à la naissance et inversement. Cette image noire rappelle la poussière de l'église : d'un profond mystère elles lient la vie et la mort en manifestant la présence de l'invisible, du hors-champ, de l'outre-humain.

32 J. RASMI, *op.cit.,* p. 100.

Fig. 11 : Grand repos.

Fig. 12 : Porter le cercueil.

Fig. 13 : Vers le tombeau.

Fig. 14 : Bientôt l'obscurité.

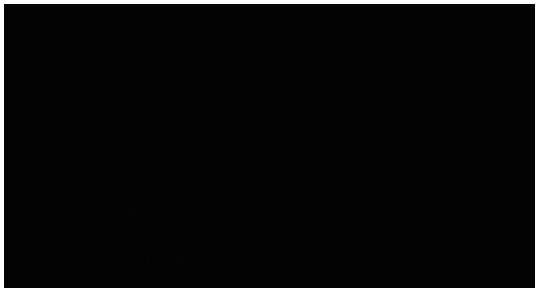

Fig. 15 : Obscurité.

Fig. 16 : (Re)naissance.

1.2. Décentrer l'être humain de l'action

1.2.1. Écarter l'être humain de l'image

Le Quattro Volte affirme sa singularité dans sa manière de « décentrer » l'être humain de l'action. J'emprunte la notion de « décentrement » à Frammartino lui-même, qui affirme « La question n'est pas seulement que l'humain n'occupe plus le centre, mais que la caméra ne le reconnaisse pas comme maître[33] ». L'être humain ne constitue pas le cœur de l'action, il en est une part au même titre que les autres êtres qui l'entourent. Frammartino affirme à cet égard que le spectateur de cinéma a pour habitude de suivre les drames humains, tandis que la nature constitue seulement un décor,

33 Voir l'annexe p. 203 dans J. RASMI, *Une écologie des méthodes documentaires à partir d'écritures filmiques et littéraires de l'Italie contemporaine,* Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2019, 784p.

l'arrière-plan passif de l'action humaine[34].

Le Quattro Volte incarne une intention singulière aux choses, dépourvue d'une figure humaine à laquelle se rattacher. En effet, l'être humain est bien présent mais il apparaît de manière vaporeuse, insaisissable, au même titre que les autres éléments du vivant. C'est le cadrage qui manifeste le plus explicitement cette volonté d'indifférencier l'être humain du reste du vivant. Nous accompagnons le vieux berger à la fin de sa vie, sans rien connaître de son passé, de la même manière que lorsque nous observons une fleur dans un film : nous la capturons au beau milieu de sa vie, sans nous questionner sur son histoire antérieure. Les humains ne parlent pas, ou si c'est le cas, ils sont filmés de manière lointaine, comme pour nous exclure suffisamment de la conversation pour que nous nous en sentions étrangers. Nous sommes des témoins extérieurs. Nous pouvons prendre pour exemple la scène du rituel de l'arbre. Le rituel a pour finalité le fait de couper du bois pour en faire du charbon. Pour cela, l'arbre est coupé, taillé et replanté au centre de la place du village, célébré, et puis découpé en petits morceaux de bois, qui seront transportés à la charbonnière. Les scènes sont filmées en plan très large, afin de saisir la quasi entièreté de l'arbre à chaque plan *(fig. 17)*. À côté, les humains apparaissent de dos, petits, sillonnant et fourmillant les sentiers pour porter le bois *(fig. 18)*. Ils entourent le sujet végétal, filmés non pas comme des dirigeants d'exploitation maîtres de leurs outils, mais plutôt comme un groupuscule de travailleurs non identifiés, servant à diriger et à accompagner les mouvements des outils mécaniques, la scie par exemple. Comme la fourmi, l'être humain des *Quattro Volte* travaille avec son milieu, sans pour autant maîtriser totalement son environnement. L'association entre les deux êtres vivants par le cadrage n'est pas anecdotique. Filmé en gros plan, le berger adossé contre un arbre se repose. Une fourmi parcourt son visage comme un paysage. De la même manière, un plan serré sur l'écorce d'un arbre illustre le parcours d'une fourmi sur son écorce rugueuse. La fourmi parcourt les sillons de l'homme et les rides de l'arbre de la même manière, tous font partie du même univers.

Ce lien entre l'insecte et l'être humain peut être étendu à une véritable exemplification de l'éthique du travail et de la communauté inspirée par le travail des fourmis. Les êtres humains travaillent à la manière des fourmis. Ils agissent sur le vivant, sur un arbre. Ils n'exploitent pas leur milieu mais ils travaillent avec, afin de l'habiter. Et, de la même manière, cette analogie permet de penser l'être non-humain, en l'occurrence la fourmi comme un être capable de mettre en place des techniques et d'utiliser des outils en vue de parvenir à ses fins. À ce propos, Pitrou évoque l'importance, dans une pensée écologique, de considérer que les êtres non-humains ont aussi des compétences techniques[35]: nous ne sommes pas les seuls êtres à pouvoir agir sur l'environnement et à maîtriser des connaissances spécifiques.

---

34 Propos tenus par Michelangelo Frammartino dans A. GALBIATI, R. RIPPA, « Michelangelo Frammartino. Conversazione », *op.cit.*

35 P. PITROU, *op.cit.*, p. 14.

Fig. 17 : Le géant vert.

Fig. 18 : Fourmillements humains.

1.2.2. La technique échappe à l'être humain

D'ailleurs, tout comme le vivant peut surprendre l'être humain, les outils mécaniques qu'il utilise peuvent lui échapper. Justement, Frammartino créé un discours écologique singulier alliant la technique au vivant. *Le Quattro Volte* conjugue le vivant et les outils mécaniques : tous deux sont à la fois aussi organisés ou automatisés (dans le cas des outils mécaniques) qu'imprévisibles. Il convient alors de prendre l'exemple de l'épisode de l'ouverture de l'enclos des chèvres. Lors de la fête pascale, le chien du berger déplace la cale qui retenait une camionnette. La camionnette dévale la pente, se presse vers la clôture des chèvres, et la rompt. Cet acte signe la délivrance des chèvres et leur conquête de la maison du berger. C'est donc la concordance de l'action du chien et de celle de la camionnette qui déclenche une perte de contrôle totale de l'être humain sur son milieu. Si cette scène démontre que l'outil technologique peut échapper au contrôle de l'être humain autant que les animaux le peuvent, la mécanisation est pour cette raison totalement liée à l'idéologie écologique de Frammartino. Les deux éléments apparaissent aussi fascinants que mystérieux, en ce qu'ils répondent à une logique qui nous est étrangère – et ce même si l'outil technologique fut créé par l'être humain.

Dans le cadre de notre recherche, cette logique étrangère qui nous transcende s'apparente en réalité à la force vivace et têtue de la gravité qui a lié et déclenché cette suite d'événements. Dès lors, l'utilisation du médium cinématographique dans un discours écologique est particulièrement pertinent chez le cinéaste. Frammartino capture un vivant actif au travers d'un médium maîtrisable et maîtrisé par l'humain tout autant que pourvu d'une logique interne propre, qu'elle soit régie par le vivant ou par un mécanisme automatisé. Le réalisateur conjugue l'idée d'une nature active et d'un enregistrement technologique automatique. Le mouvement des images au cinéma et celui du vivant partageraient le même mystère fondamental. C'est d'ailleurs le mouvement énigmatique de la course d'un cheval qui fut l'un des premiers sujets du cinéma[36]. En décryptant le rythme de la course cavalière par la chronophotographie, l'on s'en remet au fondement de l'image elle-même, au

36 Je pense notamment aux chronophotographies d'Etienne-Jules Marey.

plus petit dénominateur du mouvement : le photogramme. En effet, la scène de la libération des chèvres est mise en scène par un panoramique horizontal qui la balaie au rythme d'allers-retours incessants et quasi automatiques. Je les qualifie d'automatiques puisque leurs mouvements ne suivent pas une logique narrative mais obéissent à un rythme fixe.

D'ailleurs, le réalisateur déclare qu'il est fasciné par le processus de suite automatique des objets[37]. Il cite à cet égard la vidéo-performance suisse *Le cours des choses* (P. Fischil et D. Weiss, 1987), qui illustre en plan séquence une suite d'actions créées et provoquées à la chaîne par des objets *(fig. 19)*. Des réactions chimiques et mécaniques déclenchent une multitude d'action en « effet domino ». Cette performance fonctionne à la manière d'un microcosme conjuguant les forces techniques et chimiques aux lois naturelles qui fondent notre univers. À la manière de ce film, *Le Quattro Volte* explore, avec l'acuité et l'habileté d'un plan-séquence, la matrice étrange et constante qui anime le vivant. Chaque transition, chaque procédé chimique ou mécanique qui permet à une action de laisser la place à une autre s'apparente alors à cette idée si particulière d'un animisme fondé sur la métempsychose. Nous sommes le bidon d'eau, la goutte, la flaque et la chaise qui s'effondre. Nous sommes à la fois le vieux berger, le chevreau, le sapin, le charbon.

Fig. 19 : Les choses s'animent.

Ainsi, le spectateur des *Quattro Volte* prend part à cette logique animiste, selon le procédé de « participation polymorphe du spectateur[38] » développé par Edgar Morin. Selon le philosophe, l'absence relative de figures humaines dans une composition artistique mène à une identification du spectateur bien particulière : ce dernier ne s'identifierait pas seulement aux personnes, mais également aux choses, aux objets et aux événements. Dès lors, en écartant l'être humain du centre de l'action, Frammartino n'exclue pas le regard du spectateur, bien au contraire, mais il cherche à lui faire prendre part autrement à l'action, et à lui faire ressentir l'idée même d'une présence organique qui traverse les corps. Je reviendrai sur ce point un peu après.

37 Propos tenus par Michelangelo Frammartino dans A. GALBIATI, R. RIPPA, *op.cit.*
38 E. MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Minuit, 272p. p.110

1.2.3. Renouer avec le sensible grâce au médium

Par ailleurs, *Le Quattro Volte* choisit de placer le médium – en l'occurrence le cinéma - au fondement de la rencontre entre l'humain et le non-humain. Le cinéma n'est pas seulement l'élément de rencontre mais il en est également la cause. C'est *par* le film et *parce que* son réalisateur créé un usage singulier de la technique qu'a lieu une liaison entre l'humain et le vivant. Pour autant, le regard du cinéaste n'est pas mis de côté. Frammartino ne prétend pas à une objectivation de ce qui est montré. C'est justement le regard profondément subjectif du réalisateur qui créé un décentrement de l'être humain. Par conséquent, *Le Quattro Volte* façonne une tension entre l'exacerbation d'un regard profondément humain et sensible sur le vivant, et le décentrement de l'être humain dans le cadre. Il s'agit de reconstruire une manière d'être humain par le regard. La position de l'humain qui se manifeste dans *Le Quattro Volte* est particulièrement complexe et toute en tension. Il est à la fois le fruit d'une observation très singulière et intime, et un regard qui semble extérieur voire étranger aux événements. Le regard de Frammartino n'est pas celui d'un interprète ou d'un traducteur mais celui d'un récepteur : un récepteur actif, en ce qu'il entre en interaction sensible et organique avec son milieu. Il reçoit activement les informations qui lui sont transmises au sens où il les traite avec empathie. Dans *Le Quattro Volte,* il ne s'agit pas de considérer une immédiateté de la relation entre les deux pôles mais bien de mettre en exergue le moyen de communication lui-même. Ainsi, l'apparent calme et le semblant de silence qui innervent le film - à l'instar du plan sur la poussière dans l'église durant lequel le son de l'enregistreur est audible - révèlent le dispositif lui-même. Cela invite à prendre conscience du film comme une matière organique qui s'immerge dans le milieu qu'elle capture et interagit avec lui, mettant en lumière la matérialité de l'espace-temps. À ce propos, André Habib, qui étudie justement ce phénomène, déclare :

> Ce sont ces événements de « rien » qui médiatisent le temps et le lieu, l'atmosphère et le milieu. Ces œuvres fonctionnent, nous le verrons, comme des dispositifs de captation qui viennent amplifier – en nous y rendant attentif – le son ambiant, la poussière, les ombres, le « bruit blanc » du support (pellicule ou disque vinyl). Elles rendent sensibles et nous invitent [...] à capter à notre tour la solidarité des éléments disparates (matériels sensibles, politiques) qui constituent les phénomènes[39].

Le médium révélé en tant que tel, se dévoilant comme un élément organique, prend part à la rencontre avec le vivant. Cette pratique de mise en lumière du médium est qualifiée d'« immédiation » par Jacopo Rasmi, qui explique :

> Il s'agit plutôt de faire appel à ces pratiques d'immédiation qui conçoivent et pratiquent la dimension technique et médiale ni comme un instrument de maîtrise extérieure ni comme opération de séparation.

39 A. HABIB, « … et des poussières. Autour de *Zen for film* (19162-1964…) de Nam June Paik », *Communication & langages,* 2021, n°208-209, pp.98-99.

> Mais plutôt comme condition plastique de rencontre et d'accompagnement des milieux de vie (imprévisibles, instables) que nous habitons[40].

L'immédiation, ou l'art de « médiatiser l'immédiat[41] » se manifeste également dans *Le Quattro Volte* par la part d'automatisation des mouvements de caméra à l'œuvre dans le film. Cette manière mécanique de capturer le vivant nous place en témoins étrangers à l'action. L'immédiation se poursuit également dans la tension inhérente à l'image des *Quattro Volte,* une image constamment positionnée entre absence et présence. Ces éléments créent un sentiment d'étrangeté, qui permet au spectateur de questionner son regard et la manière dont il le pose différemment selon qu'il le pose sur un être humain ou sur un autre être vivant. Ce déplacement de notre regard permet de questionner notre point de vue sur le monde. C'est en effet notre manière de prendre en compte et d'observer le vivant qui révèle comment nous le considérons[42]. Ce déplacement optique implique ainsi un déplacement ontologique : notre manière de mettre en scène le vivant constitue un discours sur notre manière de le percevoir. Nous reconsidérons notre relation au vivant par le déplacement de notre regard sur ce dernier. *Le quattro volte* questionne sans cesse le regard et le langage cinématographique, en faisant de l'image à la fois le support et la matrice de la vie. En cela l'image est elle-même organique.

À cet égard, Frammartino déclare qu'il refuse que le sujet entre dans le cadre par ses côtés[43]. Il tient à ce que ce soit l'image elle-même qui « enfante[44] » le sujet. L'exemple le plus parlant est le plan du chevreau qui naît au cœur de l'image : Nous n'assistons pas au long processus de la mise-bas de la mère mais seulement à l'instant le plus délicat, celui du chevreau qui tombe au sol pour la première fois. D'une manière plus subtile, les sujets apparaissent quasi systématiquement du fond du cadre plutôt que sur les côtés, quand il n'est pas déjà installé, immobile, au sein de l'image. Cet effet permet de mettre sur le même plan les éléments mobiles et immobiles. Tous peuvent apparaître de la même manière : inutile de bouger, l'image vient à tous. L'image animée ré-animerait les éléments qui la composent, au sens étymologique de l'animation : l'image de cinéma confère à ses sujets une nouvelle vie, un « ré-enchantement[45] » selon les mots de Teresa Castro. À ce sujet, la chercheuse évoque la vidéo-installation *Uma Àrvore* (Katia Maciel, 2009), qui illustre un arbre qui se gonfle et se dégonfle au rythme d'un cœur. Si l'image d'*Un arbre* respire presque littéralement, et semble répondre à l'exigence de Frammartino, qui veut que son image enfante son sujet, l'image des *Quattro Volte* diffère de celle-ci. Outre le fait qu'elle ne résulte pas d'une animation amplifiée

40 J. RASMI, *op.cit*., p. 156.

41 V. FLUSSER, *Post-histoire,* Monlet, T&P Work UNit, p. 180.

42 À ce propos je pense notamment aux études sur le regard masculin au cinéma, le *male gaze*, et son impact sur le corps féminin, développées par Laura Mulvey dans « Plaisir visuel et cinéma narratif », traduit dans : G. VINCENDEAU, B. REYNAUD, « Vingt ans de théories féministes sur le cinéma », in *Cinémaction*, n°57, 1993.

43 Propos tenus par Michelangelo Frammartino dans A. GALBIATTI, R. RIPPA, *op.cit.*

44 *Ibid*.

45 T. CASTRO, *Puissances du végétal,* op.cit., p. 44.

par un procédé au montage, l'image d'*Un arbre* s'impose comme une véritable matrice organique, révélatrice de l'âme de l'arbre. Or, l'image des *Quattro* Volte, elle, se révèle non pas véritablement en tant qu'image animée mais comme une image *en train de s'animer.* Pour reprendre les mots de Frammartino, l'image des *Quattro Volte* est *en train* d'enfanter. Elle surgit dans l'éclat le plus précieux et le plus fragile de la vie, celui de la naissance. Ainsi, l'image de Frammartino est fondamentalement fragile et en tension, entre présence et absence, entre naissance et décès, entre champ et hors-champ.

1.2.4. Puissance du hors-champ

Le hors-champ joue un rôle fondamental dans *Le Quattro Volte*. Lorsque j'évoque le décentrement de l'image, il est question à la fois d'affirmer que l'être humain n'est pas le centre de l'image, c'est à dire qu'il n'est pas le seul personnage actif au sein de l'image, tout en pensant la nécessité de l'écarter totalement du cadre. J'émettrai alors l'hypothèse selon laquelle c'est en écartant la figure humaine de l'image que le vivant se révèle au mieux. La scène centrale du film - au cours de laquelle le vieil homme décède - métaphorise cette nécessité de l'écartement de l'être humain afin de percevoir au-delà. Lorsque l'homme agonise dans son lit, son souffle mourant accompagne l'image de son visage en gros plan : il occupe tout l'espace sonore car il représente le cœur de l'action. Nous sommes focalisés sur ses derniers instants de vie. Lorsque son souffle se coupe enfin, l'image et le son se dissocient. Le berger est toujours au centre de l'image mais il n'est plus le maître du son : nous focalisons notre attention sur les béguètements des chèvres situées hors du champ. Si le son des chèvres était présent dans le champ sonore depuis le début du plan, c'est seulement lorsque le souffle de l'homme se coupe que nous y prêtons attention. C'est lorsque le vieil homme décède que les chèvres prennent place dans l'imaginaire du spectateur. D'une part, la mort du seul être humain assimilable à un protagoniste apparaît nécessaire à la reconsidération du vivant en tant qu'espace actif et non comme une « zone de silence[46] ». D'autre part, la mort du visible révèle la présence d'une myriade d'autres vies. Le hors champ tient à ce titre une place fondamentale dans le film : il métaphorise la nécessité de percevoir au-delà de l'image, au-delà du visible : le cœur du film se trouve au-delà du corps, du côté de l'âme. Le sujet des *Quattro Volte* se trouve littéralement dans le hors-champ. L'image apparaît alors comme un « voile[47] » ondulant, masquant et révélant l'essentiel : l'insaisissable, le souffle de la vie.

Le voile est un élément qui à la fois masque et indique une présence. Il suffit que le vent ondule le voile de l'image pour qu'il révèle ce qu'il y a derrière, cet autre qui se manifeste que lorsque

46 B. MORIZOT, *Manières d'être vivant,* op.cit., p. 19.
47 J. RASMI, *Le hors champs est dedans !,* op.cit., p. 30.

l'on lui prête suffisamment attention. Le hors-champ est ce fil conducteur nécessaire aux *Quattro Volte*, à la fois souffle de vie et mort du visible. En effet, atteindre l'âme équivaudrait à se défaire de la chair et donc atteindre la mort. À ce titre, l'image noire qui précède la fermeture du caveau du berger est particulièrement parlante. Durant ces seize secondes, nous entendons d'abord le son des pas du croque-mort qui descend l'échelle. Puis ces derniers se mêlent à des bruits de battements de cœur. Enfin, nous entendons le cri d'une chèvre. Ces battements semblent alors tout à fait mystérieux, d'abord parce qu'ils interviennent dans un contexte funéraire, et puis parce que nous n'en connaissons pas la provenance. Ils incarneraient alors véritablement l'idée selon laquelle la vie se trouve au-delà de l'image, après la mort. Paradoxalement, ces battements de cœur rendent à l'image toute sa dimension vivante et donc mortelle. L'image est morte, l'image bat. L'image n'est plus, l'image respire. De surcroît, le cri de la chèvre se manifeste avant que nous la voyions : le son préexiste à l'image. Or, le son manifeste ce hors-champ en puissance, chargé d'une puissance insaisissable. Ce plan est un tournant dans le film puisqu'il sépare nettement une première partie dans laquelle l'être humain se manifeste à la caméra – ne serait-ce que sommairement – pour se concentrer sur d'autres formes de vies. Il se manifeste comme une véritable invitation à l'écoute d'un ailleurs, à se détacher du visible pour saisir ce qui se manifeste dans le hors-champ. Ce plan noir se manifeste presque comme une invitation à fermer nos yeux de spectateurs pour nous concentrer sur l'écoute de la polyphonie du vivant.

1.2.5. La mort de l'être humain

Si le plan noir nous invite à renouer avec le sensible par l'absence, la mort de l'être humain nous appelle à retrouver notre propre sensibilité en nous décentrant nous-même de l'action.

Seuls les animaux, végétaux et minéraux peuvent le droit de s'approcher de l'objectif. Après la mort du berger, les êtres humains sont véritablement filmés de manière annexe. Il n'est que très rarement question de voir les humains de face, tandis que le gros plan est proscrit. Plus de ne plus constituer le cœur de l'action, les êtres humains sont filmés de manière annexe. À ce propos, Frammartino déclare :

> Au cours du film, en effet, c'est précisément le processus auquel nous assistons : une sortie progressive de la scène des êtres humains (habituellement considérés comme les protagonistes de l'histoire et de l'image cinématographique) en faveur d'une avancée d'éléments qui sont au contraire normalement relégués au second plan : animaux, végétaux, minéraux[48].

Prenons l'exemple de la scène du rituel de l'arbre, appelé le rite de la Pita. Les êtres humains sont filmés autour du sujet végétal. Le plan est cadré à l'échelle de l'arbre gigantesque : on le voit

48 Propos tenus par Michelangelo Frammartino dans A. GALBIATI, R. RIPPA, *op.cit.*

dans son élégante entièreté tandis que les humains apparaissent minuscules à ses racines. Plus qu'un décentrement, s'opère un renversement esthétique de la valeur de l'être humain et du paysage. En effet, de la même manière que l'humain perd son droit au gros plan, il perd sa capacité à intégrer l'« image-affection » telle qu'elle est définie par Gilles Deleuze[49]. L'humain n'est plus en mesure de transmettre ses émotions et ses affects à travers l'image. Il passe alors du côté de l'« image-action », qui désigne habituellement des scènes tournées vers le paysage, en raison de son lien habituel avec les personnages et avec le scénario. Le protagoniste devient l'arbre, et l'humain un élément de son milieu. L'être humain devient alors le paysage, il *entoure* l'arbre, il interagit avec lui, il agit sur lui mais ne véhicule pas d'affect. L'arbre, lui se meut et transmet ses émotions au spectateur. L'humain subit alors un double décentrement au sein du film : d'abord un décentrement de l'action, au sens où il n'est plus le personnage principal de celle-ci mais un élément narratif parmi d'autres. Puis, l'être humain fait face à un décentrement esthétique : il perd de sa capacité à transmettre des affects à travers l'image.

1.3. Chute et destitution

1.3.1. Vers une horizontalisation des relations humaines et non-humaines

Si *Le Quattro Volte* décentre l'être humain de l'action, le film organise également une *chute* de ce dernier. Cette chute dépasse l'image pour emporter avec elle le spectateur. Or, plus que de décrire et analyser cette organisation, cette étude visera à démontrer en quoi la chute de l'être humain s'avère être la condition nécessaire au dépassement de la crise de la sensibilité que nous traversons. Commençons toutefois par préciser que le concept de chute qui parcourt cette étude est à distinguer de l'idée d'effondrement, lié au concept écologique de la collapsologie. L'effondrement indique un irrémédiable anéantissement généralisé des sociétés humaines comme du vivant. La chute, elle, est celle de l'homme « moderne moyen[50] », un « momo[51] » qui s'écroule, emportant dans son déclin ses idéaux et ses acquis sociaux, pour s'étendre sur le sol, en plein dans le vivant.

Le film se positionne éminemment contre l'idée d'une supériorité de l'homme par rapport à une idée d'une « nature » lui obéissant. Cette conception de supériorité, additionnée à celle d'une pensée de l'émancipation - selon laquelle l'être humain est coupé de toute relation sensible avec le vivant afin d'agir pleinement sur lui -, impliquent une relation verticale entre l'être humain et le vivant. L'image d'une pyramide en bas de laquelle les éléments naturels s'adaptent aux besoins de l'être humain situé au sommet illustre justement cette pensée. À ce propos, Frammartino déclare :

---

49 G. DELEUZE, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, pp.145-172.
50 B. MORIZOT, *Manières d'être vivant,* op. cit. p. 30.
51 *Ibid.*

> Si l'être humain est écarté du centre de l'action, il s'agit surtout d'un aplanissement des relations au sein du vivant : l'homme n'incarne plus le sommet d'une pyramide idéale mesurant les échelles du pouvoir mais bien une partie d'un ensemble horizontal[52].

En effet, l'on parle de chute lors de l'effondrement des pouvoirs, par exemple au sujet de la chute d'un Empire : la chute se manifeste alors comme un aplanissement des pouvoirs institutionnalisés, de sorte à les redistribuer autrement. Le concept de chute implique cet aplanissement hiérarchique : il s'agit de mettre en scène l'humain sur le même plan que les autres êtres vivants. Il n'est jamais question d'une suppression de la figure humaine mais d'un refus de sa suprématie sur le reste du vivant. Il n'est pas seulement décentré de l'action mais il chute *dans* le vivant. Dès lors, l'être humain qui a chuté se trouve sur le même niveau que le vivant : il se sent faire partie de lui. L'humain est alors un être vivant parmi les vivants. Le montage et les jeux d'échelles dans le film créent sans cesse des analogies entre les différentes composantes du vivant, comme c'est le cas pour la fourmi sur le visage du vieil homme ou encore pour le chevreau qui naît après la mort du vieil homme. Dès lors, les êtres humains sont redistribués dans tout le film et interagissent avec leur milieu, de la même manière que les autres êtres. Parfois il sont au premier plan, parfois ils sont relégués au second, emmitouflés par la fumée de la charbonnière qui s'épanouit dans le cadre. Et de la même manière, la participation polymorphe du spectateur lui permet d'expérimenter la chute – à travers l'écran – dans le vivant, en éprouvant les effets d'un aplanissement des jeux de hiérarchies au sein du vivant.

1.3.2. Atterrir, ou se heurter à la matière

La chute est un mouvement, un instant d'incertitude entre libération et heurt, une envolée vers la terre. C'est cette complexité qu'induit ce concept qui est au cœur de cette étude. C'est cet instant fugitif entre stabilité et turbulence, entre atterrissage et terrassement. Or, comment atterrir de cette chute ? Quelle est la manière la plus juste d'atterrir dans le vivant, pour nous qui nous sommes tant accoutumés au confort de notre pensée moderniste ? Dans *Où atterrir, comment s'orienter en politique ?*[53], Bruno Latour explique le concept d'atterrissage comme une prise de conscience des liens qui nous attachent à la terre et à ses habitants non humains. En effet, l'atterrissage signifie littéralement le fait de rejoindre la terre ferme. Contre l'idée d'émancipation de de l'être humain par la modernité, Latour affirme une volonté d'être en prise avec la terre, avec le vivant et les éléments qui nous entourent. Il s'agit d'établir une véritable relation avec le vivant. Or, la manière d' atterrir envisagée dans cette étude est moins raisonnée que purement sensible et matérielle. Plus qu'un at-

52 J. RASMI, *op.cit.*, p. 124.

53 B. LATOUR, *Où atterrir, Comment s'orienter en politique ?*, La Découverte, Paris, 2017, p. 117.

terrissage, il s'agit d'une chute presque dans ce qu'elle implique de plus violent et douloureux. En effet, l'instant durant lequel l'humain réalise qu'il n'est pas maître de son milieu est un moment de douleur : il tombe littéralement de son piédestal orgueilleux pour réaliser qu'il n'est « qu'un » élément vivant parmi tant d'autres.

Par ailleurs, il subit une seconde douleur, liée à la crise écologique que nous traversons. L'être humain réalise dans le même temps qu'il est tout autant concerné que les plantes et les animaux par la menace écologique. Dès lors, je développerai l'hypothèse selon laquelle il s'agit de tomber presque douloureusement afin de pouvoir véritablement renouer avec le sensible, et nous sentir véritablement concerné et impliqué par ses enjeux. En outre, si la chute illustre le mouvement de perte d'équilibre, elle est également la fin du mouvement, le heurt lui-même. Or, j'envisage la chute presque en son sens le plus vulgaire et le plus imagé : comme si l'être humain se heurtait à une branche en courant, tombait à plat contre le sol, le torse sur l'herbe, le visage dans la boue, les oreilles assourdies par le choc, et les yeux à hauteur d'insectes. La chute de l'humain est un retour à la matière organique, au concret, hors de la narration, hors de la fiction et du drame. Par « retour », je n'entends pas un retour chronologique vers un passé fantasmé d'une harmonie entre l'humain et le monde du vivant, mais une idée d'un « devenir sensible », d'un véritable renouveau par la création d'un nouveau mode d'être sensible. En chutant, nous réalisons que nous pouvons nous blesser. Le vivant peut agir sur nous comme nous agissons sur lui, il peut nous faire tomber. Une fois au sol, il s'agit de considérer la chute comme un véritable contact avec la matière, un contact sensible qu'il s'agit d'accueillir. Après la chute, l'être humain fait face à une perte de ses repères et donc à une réadaptation et à une redécouverte du milieu. Or, cette conception de la chute violente impose une certaine humilité : le fait de tomber, de se heurter à la matière violemment rappelle que l'on n'est pas maître de son environnement.

1.3.3. Chuter *en* soi

La chute entraîne l'humilité de l'être humain en son sens le plus fort : par la chute, il s'abaisse, retourne à la terre et se heurte à l'humus. Or, le terme « humilité » puise ses racines dans celui d'« humus ». C'est lorsque l'être humain est en contact avec le sol, avec la terre qu'il est littéralement le plus humble. Le retour au sol, à la matière terrestre à donc à voir avec le plus intime de l'homme social : il a à voir avec ses valeurs : il se heurte à ce qui fait de lui un « momo ». L'humain qui a chuté retourne à ce qu'il est de plus profond et de plus intense, rejoignant ainsi les racines communes qu'il entretient avec l'humus et l'humilité : il devient un être-humus. En outre, rejoignant le sensible non pas par un atterrissage contrôlé mais par une chute douloureuse, l'être humain se heurte avant tout à sa propre sensibilité. Par la rencontre avec la terre, c'est d'abord lui-même

qu'il trouve, c'est sa propre douleur à laquelle il fait face. C'est une rencontre « avec le vivant en soi et hors de soi[54] ». La chute, par le contact brutal de notre corps avec la matière, induit un contact externe direct avec l'immensité cosmique du vivant tout en effectuant un retour interne à notre intimité la plus immense. En effet, c'est dans le retour le plus intime et le plus précis à sa propre humanité que se dévoile le macrocosme du vivant, puisque l'un et l'autre partagent la même existence.

1.3.4. La chute comme une avancée vers l'enfance

Tout au long du film, Frammartino destitue peu à peu l'être humain de l'action. C'est le début de la chute du spectateur : il se heurte à une image dont il n'a pas les codes. Le spectateur perd son repère fondamental : la figure humaine (d'abord par le décentrement de l'humain dans l'action, et puis par la mort du berger). Délié du sujet humain, le spectateur doit trouver de nouveaux repères non-humains. Après être tombé et avoir été étourdi, l'on doit prêter une nouvelle attention au monde : il faut retrouver ses repères, il faut tâtonner, découvrir, et écouter nos sens. Cette re-découverte relève d'un rapport quasi enfantin au monde. L'enfance est en effet un état particulièrement évocateur chez Frammartino. À ce propos, Rasmi déclare:

> Le cinéma de Frammartino pourrait être globalement interprété comme un long chemin de retour à l'expérience enfantine : plus encore au sens ontologique et langagier qu'au sens géographique et mémorial. L'enjeu en est moins de reconstituer des souvenirs enfantins personnels que de redécouvrir un régime perceptif – magique, enchanté – propre à l'attention de l'enfant, conçu ici comme l'*in-fans* : celui dont la sensibilité au monde n'a pas encore été formatée par les catégories et les valorisations instituées par le langage humain.[55]

Dérouté par sa chute, le spectateur redécouvre un « régime perceptif » enfantin, au sens où il tient ses sens tout en éveil afin de se repérer au mieux. En explorant son milieu, ce sont ses propres sensations et sa relation au vivant qu'il exacerbe. L*'in-fans* caractérise en premier lieu une phase de l'enfance au cours de laquelle l'être n'est pas doué de parole. En effet, durant le film, le spectateur expérimente une humanité détachée de tout dialogue. Plus largement, l'étude de l'*in-fans* dans *Le Quattro Volte* permet de mettre en exergue l'importance de l'état enfantin en tant qu'être ne connaissant pas les codes de l'être humain en société. L*'in-fans* s'apparente à un état dans lequel les sens et l'attention à l'autre est fondamental. Il est alors nécessaire de préciser que la chute n'est pas en cela une « régression » de l'être humain vers son enfance : il n'est pas question de revenir à son propre passé, mais bien de tendre à une forme de devenir, un mode d'exploration vers le vivant, une condition nécessaire au dépassement de la crise de la sensibilité que nous traversons.

54 B. MORIZOT, *Manières d'être vivant,* op.cit., p. 10.
55 R. RASMI, *Le hors-champ est dedans !, op.cit.,* p.38.

1.3.5. Comment se relever ?

Se relever de la chute par un sourire, c'est ce qu'Yves Citton et Jacopo Rasmi préconisent dans leur guide pour vivre l'« effondrement écologique » qui nous attend[56]. Si la chute n'est pas tout à fait envisagée de la même manière chez Citton et Rasmi que dans cette étude – ils théorisent la chute comme une manière d'« habiter » un monde effondré, tandis que cette étude l'aborde comme une manière d'éviter l'effondrement -, nos concepts se rejoignent dans le concept de métempsychose. Se relever en riant, observer le monde comme un absurde étranger. *Le Quattro Volte* comporte en effet une dimension ironique non négligeable. Le film peut se lire, à l'aune de notre chute, comme un monde étranger où tout nous échappe d'une manière détachée, l'air de rien, au détour d'un « c'est comme ça ». Un univers où les constructions humaines échouent à l'invasion animale - l'enclos construit par l'être humain est détruit par le chien qui enclenche la camionnette tandis que la porte de la maison ne suffit pas à empêcher les chèvres de la pénétrer – est un univers où l'humain ne peut que sourire de lui-même et de son échec à maîtriser son milieu. À ce titre le rapprochement des *Quattro Volte* avec les œuvres de Jacques Tati par Rasmi[57] prend tout son sens, Tati qui, lui, pousse à l'extrême la maîtrise de l'humain dans son milieu jusqu'à ce que transparaissent les dysfonctionnements absurdes de sa construction. Par ailleurs, le rituel de la Pita s'impose alors comme l'exaltation nécessaire d'un arrêt ludique des codes sociaux[58]. Le temps du rituel, la communauté du village s'empare joyeusement des traditions, du jour jusqu'au petit matin suivant, pour s'amuser de leur devoir. En effet, le rituel se termine en un découpage de bois servant à nourrir la charbonnière. Si le rituel répond forcément à des codes, à des manières de faire, c'est au moins un autre mode de les appréhender, lié à une autre temporalité, par le délassement le plus amusé.

1.3.6. Le guide-cinéaste

Frammartino serait comme un guide pour le spectateur, l'invitant à vivre l'expérience déroutante de la chute de l'être humain le temps des *Quattro Volte*, à travers cette narration sensorielle enivrante.

Il n'est pas un guide prophétique mais plutôt une sorte de berger, qui, comme le vieil homme du premier épisode des *Quattro Volte*, mène son troupeau de chèvres sur les collines pour se nourrir. Mais le berger meurt et les chèvres prennent possession de son espace personnel, et, de la même manière, après la projection, les spectateurs s'empareraient de l'expérience sensorielle et sensible

56 Y. CITTON, J. RASMI, *Générations collapsonautes. Naviguer par temps d'effondrements.*, Paris, Seuil, 2020, p. 108.
57 J. RASMI, *Le hors-champ est dedans !* op.cit., p.123.
58 J. RASMI, *Le hors-champ est dedans !* op.cit., p. 122.

des *Quattro volte*. Il s'agit donc de créer une relation entre êtres vivants (êtres humains, animaux, plantes, etc) grâce au médium cinématographique. *Le Quattro Volte* constitue en effet une véritable expérimentation et une exploration du médium audiovisuel, allant de pair avec la filmographie de Frammartino, qui dépasse le cadre de la salle de cinéma pour rejoindre les musées au travers d'installations, des œuvres qui résonnent comme des lieux d'expérimentations esthétiques et narratives audiovisuelles. Son installation muséale *Alberi* (2013, MoMA) en est un parfait exemple : cette vidéo conçue comme une boucle plonge le spectateur au cœur d'un rituel calabrais : des Romitis – des villageois déguisés en arbres – composent leur costume puis célèbrent l'événement au village. Or le spectateur peut arriver à n'importe quel moment du processus, qui se répète à l'infini, sans être interrompu par le moindre générique. Chaque élément représente l'événement, son début ou sa fin.

1.3.7. L'humain chute, le vivant grouille

Le Quattro Volte est un film tout en tension temporelle. S'il témoigne d'une manière de vivre en voie de disparition, ce n'est pas dans l'urgence qu'il le fait, loin de là. Chaque événement est filmé dans le temps long. Chaque événement est regardé pour lui-même. Les images des *Quattro Volte* sont en cela particulièrement légères, presque évanescentes : tout apparaît comme si tel ou tel événement pouvait ne pas être. Or, il est. Et, par son existence, il stigmatise le film et la mémoire du spectateur de son irremplaçable présence. Frammartino déclare jouer constamment avec l'incontrôlable. Dans *Je peux tout prévoir mais pas tout contrôler*[59], il affirme la part d'accident qui peut survenir à l'écran. En effet, il joue avec des éléments vivants et les laisse s'exprimer : forcément, il répondront et affirmeront leur place à l'écran. Cette part d'accidentel confère à l'image toute sa singularité et sa sensibilité. Faire face à la crise du sensible, c'est forcément accepter sa vulnérabilité face à la puissance du vivant. En effet, lorsque le berger décède, les chèvres mais aussi les escargots prennent le contrôle de la maison : l'espace intime du berger est conquis par les animaux. Les chèvres tapissent la cuisine, l'une d'entre elles trône sur la table, au chevet des escargots qui s'échappent de la marmite. Cette scène oscille entre prévision et perte de contrôle : si Frammartino prévoit cette conquête de l'écran et de la maison par les animaux, il ne sait pas exactement comment celle-ci prendra effet. Cette irruption dans l'écran de la vie qui se manifeste par la présence des chèvres qui envahissent l'écran dans tous ses recoins, et des escargots dans la maison, mais aussi de la fourmi sur le visage de l'homme et des mouches sur son excrément témoigne, plus que d'un instant vraisemblable, d'un véritable sursaut de réel qui bouscule l'image en s'en emparant. Georges Didi-huberman déclare à cet égard :

59 I. REGNIER, « Michelangelo Frammtino : « Je peux prévoir mais pas tout contrôler » », *Le Monde,* 2010. Lien URL : Michelangelo Frammartino : "Je peux prévoir mais pas tout contrôler" (lemonde.fr), consulté le 23 février 2022.

> La mouche peinte manifeste les pouvoirs de la mimesis et les « progrès », comme on dit, du détail réaliste. Mais elle le fait à condition d'être légèrement posée sur les marges du tableau, et de nous faire croire qu'on pourra la chasser d'un simple revers de main. Une mouche qu'on ne chasse pas, une mouche qui revient, qui reste, qui rameute ses congénères et qui s'agglutine en masse, cette mouche-là émet un tout autre relent, qui est un relent de réel (et non de vraisemblance) : je veux dire un relent de pourriture. Ce qu'elle touche devient l'équivalent d'une chose qui est en train de se décomposer.[60]

Dans *Le Quattro Volte*, il est en effet question, plus que d'un « détail réaliste », d'un véritable « relent de réel ». Les insectes, les animaux qui grouillent dans l'écran, sur la matière organique, manifestent leur réalité tout autant qu'ils témoignent de la mort *(fig. 20, 21)*. C'est particulièrement le cas pour les mouches présentes dans le film - insecte cité par Didi-Huberman à propos d'*Un chien andalou* de Luis Buñuel (1929) - qui manifestent ce « relent de réel » par un « relent de pourriture ». Or, ce que la pourriture « touche » dans *Le Quattro Volte* – créée par les insectes et les animaux qui grouillent -, c'est l'image. Celle-ci est alors révélée comme véritable matière organique interagissant avec son sujet. C'est l'image-même et donc la représentation du vivant en soi qui est questionnée à travers ces irruptions de réel. La mouche, symbole le plus parlant de la pourriture, devient également le symbole d'une nouvelle image ; la pourriture constituant biologiquement à la fois le cercueil et le berceau de la vie. La pourriture s'affirme alors à la fois comme un élément perturbateur, répulsif en ce qu'il est lié à la mort, tout en représentant une fenêtre sur la vie.

Fig. 20 : Mouches invasives.

Fig. 21 : Saturation de chèvres.

Dès lors, les insectes et les animaux qui grouillent sur l'écran sonnent le glas d'un regard orgueilleux et inattentif au vivant pour accueillir, avec la mort, une nouvelle image. Une image neuve, animée, envahie de vies. *Le Quattro Volte* fait partie de ces films qui déclenchent la chute de l'image forte, inébranlable et infaillible qui, s'imposant sur le grand écran de la salle de cinéma de toute sa splendeur, s'expose dans nos esprits comme un guide lumineux, une loi, une foi, une croyance. Une chute qui se révèle aussi violente que ludique, violente parce qu'elle procède de l'invasion belliqueuse du vivant, et ludique car c'est une agression qu'elle a elle-même déclenchée. À ce titre, les propos d'Hervé Aubron véhiculent très justement l'idée ludique selon laquelle l'image

60 G. DIDI-HUBERMAN, « Images-contacts », in *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, p.29.

et le vivant sont tour à tour les agresseurs, les victimes et les maîtres du jeu :

> Mais, après tout, le cinéma n'est-il pas cet art carnassier du découpage, du montage, du mixage ? En un juste retour des choses, il peut bien, de temps en temps, se faire un peu violenter. Fantasme d'un écran intégralement livré aux animaux, mangé, troué, rapiécé par eux : voir le dernier plan des Oiseaux. [...][61]

1.3.8. La mort de l'être humain face à la caméra comme reconsidération éthique des êtres vivants

Le décès du vieil hommes – unique protagoniste humain des *Le Quattro Volte* – qui passe notamment par la monstration de son agonie en gros plan – permet de conférer un espace précieux aux non-humains, non pas seulement dans le champ visible et narratif, mais également au niveau éthique. Arnaud Hée évoque l'intense récurrence de la mort animale à l'écran dans le cinéma documentaire, à tel point qu'il s'agit d'un motif quasi archétypal[62]. À l'inverse, il est particulièrement rare d'y observer la mort d'un être humain. La transgression de cet interdit implicite « se trouve ainsi dotée d'une dimension scandaleuse, tandis que même le dévoilement d'un cadavre humain fait l'objet de toutes les précautions et s'avère rare.[63] ». Si *Le Quattro Volte* n'est pas un documentaire mais un film de fiction, sa dimension d'improvisation et de rencontre avec le réel légitiment qu'il soit qualifié d'« objet hybride[64] », de fiction tachetée de « relents de réel ». En outre, s'il ne s'agit pas d'une mort véritable, la naissance du chevreau qui lui succède, elle, est réelle. C'est l'association de ces deux événements qui confère à la mort de l'être humain sa légitimité en tant qu'événement réel. Arnaud Hée poursuit en affirmant que, plutôt que de filmer la mort humaine, la mort animale apparaît souvent comme « un substitut fort pratique, qui a l'avantage d'être en plus doublé d'une valeur métaphorique du trépas des humains[65] ». Ainsi, dans le documentaire, la mort animale apparaît souvent comme une construction culturelle, un symbole, une métaphore, ou encore comme le témoin des valeurs humaines dans telle ou telle région du globe. La mort animale sert d'image, de bouclier-simulacre à celle de l'humain. Elle est plus acceptée, elle choque moins. Comme si elle n'était pas elle aussi synonyme de souffrance, ou pire, comme si sa souffrance nous concernait moins, qu'elle n'était pas dramatique. Comme si l'humain était un être véritable, charnel, pensant, souffrant, tandis que l'animal était destiné à être l'objet de l'humain, une image, une métaphore à déployer au moment opportun. La mort de l'être humain dans *Le Quattro Volte* permet ainsi de questionner et de rééquilibrer la relation de la représentation de la mort de l'animal et de l'humain à

61 H. AUBRON, « L'espoir inconnu de l'escargot », op.cit., p. 15
62 A. HEE, « Sang des bêtes et recommencement animal », op.cit., p.15.
63 *Ibid*.
64 *Ibid.* p.17. Plus loin dans le texte, l'auteur évoque *Le Quattro Volte* en le qualifiant d'« objet hybride » plus que de « documentaire en tant que tel ».
65 *Ibid*. p.15.

l'écran. C'est encore une fois une question d'aplanissement éthique de la verticale à l'horizontale. En effet, plus que de montrer un homme mourant, c'est un chevreau qui naît juste après. L'écran noir apparaît alors comme la matérialisation du seuil entre ces deux événements, un seuil de reconfiguration éthique par l'égalisation des représentations de l'être humain et de l'animal, une transition le temps d'une passation de la puissance de l'être humain au vivant.

CHAPITRE II : Éthique de la chute : filmer le vivant et l'être humain

2.1 Une éthique de la chute dans le vivant

2.1.1 Travailler dans la chute : perdre le contrôle ?

Si *Le Quattro Volte* est bien une fiction traversée de « relents de réel[66] », ce n'est pas seulement d'un point de vue esthétique, mais c'est en grande partie parce que Michelangelo Frammartino adopte une véritable éthique de réalisation à ce propos.

Justement, le réalisateur déclare lui-même que « Lors de la production [au sens du processus de réalisation du film] des *Quattro Volte,* le plus important était la perte de contrôle[67] ». Or, cette perte de contrôle est un élément clé du processus de la chute : elle en est à la fois la condition et l'aboutissement. Dès lors, la chute dans *Le Quattro Volte* est non seulement un motif esthétique mais avant tout une méthode essentielle au fondement du projet cinématographique. C'est justement parce qu'elle est intentionnelle qu'elle constitue une véritable éthique et méthode de travail. Celle-ci est caractérisée par une redéfinition des codes cinématographiques usuels et traditionnels, qui entraîne une véritable déstabilisation de l'équipe technique. Cette dernière expérimente la chute, oscillant entre désapprentissage et assimilation d'un autre langage. Or, puisque la chute est intentionnelle, elle peut advenir si et seulement si l'équipe du film accepte pleinement cet état de déroute personnel et technique. Dans un premier temps, l'équipe du film doit s'ouvrir à des méthodes de tournage particulières, au cœur desquelles le décentrement de l'être humain est au fondement même du processus créatif. A cet égard, Michelangelo Frammartino affirme qu'il a fallu recréer un langage cinématographique, qui ne soit pas « fondamentalement anthropographique [...] et dont les échelles de plans par exemple ne se basent pas uniquement sur la corporalité des êtres humains[68] ». En effet, les humains quittent les champs visuels et sonores le temps des *Quattro Volte* pour laisser place aux yeux des chèvres, à la texture des rochers et aux mouvements des plantes, et ce, certes à l'écran, mais avant tout lors du processus créatif du film.

Comme je l'expliquerai tout au long de cette partie, cette méthode de travail par la chute intentionnelle permet de laisser entrer le vivant et d'autres êtres vivants participer au processus de création, et, par conséquent, de laisser entrer des instants de non-intentionnalité.

66 G. DIDI-HUBERMAN, « Images-contacts », in *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, p.29. 51
67 Conférence menée par Michelangelo Frammartino le 19 octobre 2022 au Centre Pecci de Prato.
68 Ibid.

2.1.2 Accueillir le vivant

Dans un premier temps, afin de laisser advenir la perte de contrôle désirée par le cinéaste italien, l'équipe du film doit s'ouvrir intimement à son environnement, et l'accueillir au cœur de la réalisation des *Quattro Volte*.

Sur le tournage par exemple, les techniciens doivent être constamment en alerte à propos des événements qui les entourent et être en mesure de s'y adapter. Il doivent accepter d'entrer dans un état d'ouverture profond à l'Autre. Frammartino explique en effet « Ne pas contrôler signifie laisser entrer les choses[69] ». Les techniciens explorent un état à la fois méditatif - au sens où ils doivent se recentrer sur leurs sens et apprendre à les écouter - et un état d'alerte à l'événement, d'attention profonde au vivant. Ils doivent les laisser entrer non seulement dans le film mais véritablement en eux. Dès lors, le réalisateur raconte que l'équipe technique et lui-même ont dû être en permanence attentifs aux moindres mouvements des êtres vivants, afin de pouvoir capturer des images uniques et authentiques.

Pour cela, travailler sur le temps long est essentiel. Durant les phases de pré-production, Frammartino explique avoir passé des heures de repérages dans le village, à observer le comportement des animaux, de sorte à pouvoir comprendre ces derniers lors du tournage. Puis, durant le tournage, c'est le temps long qui s'est imposé à travers chaque plan. Effectivement, plus un plan s'inscrit dans la durée, plus il peut s'imprégner du réel qu'il cherche à capter. Je précise également que le tournage en pellicule 35mm imposait un nombre de prises limitées. Ainsi, il était nécessaire de disposer d'une méthode de tournage rigoureuse : il serait erroné de penser que les scènes des *Quattro Volte* relèvent de l'improvisation. Je reviendrai en détail sur cette dernière. Or c'est bien d'une tension entre rigueur, précision et accueil de l'inattendu que naît la création du long-métrage. En ce sens, le réalisateur parle d'un tournage qu'il a cherché à exécuter selon le « modèle de la performance[70] », c'est-à-dire d'une mise en scène dont la ligne directrice est précisément élaborée au préalable, mais au cours de laquelle chaque mouvement en influence librement un autre, et tout se joue sur le fil fragile et précieux de l'inattendu.

Dès lors, ce sont les mouvements des êtres vivants qui ont guidé les méthodes de travail de l'équipe du film, et non l'inverse : « mon but est toujours d'éviter de forcer la réalité[71] », affirme Michelangelo Frammartino. Et, paradoxalement, le réalisateur affirme en toute simplicité : « Tout ce qui devait arriver est arrivé[72] ». En effet, le sujet des *Quattro Volte*, c'est justement le mouvement vivant de l'âme, des transferts et des métamorphoses. Ainsi, chaque souffle, chaque regard, chaque

69 Ibid.
70 Entretien que j'ai réalisé avec Michelangelo Frammartino, le 3 mars 2023 traduit en français par mes soins.
71 Ibid.
72 Ibid.

impulsion insufflés par un être vivant dans le champ était apprécié en tant qu'*événement*. En effet, Frammartino se détache de l'action classique et narrative, pour toucher à *l'événement* vivant.

2.1.2 Laisser l'événement pénétrer la création

À mon sens, dans *Le Quattro Volte*, il est plus juste de parler d'événements que d'actions. En effet, selon la pensée de Jacques Derrida, contrairement à l'action, l'événement, s'il peut être attendu, ne peut pas être totalement prévisible et déterminé. En effet, selon le philosophe déconstructiviste, notre anticipation d'un événement est toujours influencée par notre cadre de référencement préexistant, c'est-à-dire par notre langage, notre culture et notre pensée. Or, un événement est influencé par une multitude de facteurs interconnectés et interinfluencés[73]. Ainsi, grâce à l'éthique de travail frammartinienne d'écoute et d'attention au vivant, une part de réel non-intentionnel pénètre l'œuvre. À cet égard, j'aimerais citer l'ingénieur du son des *Quattro Volte,* Simone Olivero qui, au cours de notre entretien, raconte l'un des événements marquants de ce tournage :

> Tourner un film comme *Le Quattro Volte*, c'est vivre dans la surprise et l'émerveillement de l'imprévu ! [...] Je me rappelle d'un moment magique… La scène de la chèvre qui monte sur la table. Lorsqu'on l'a vue sauter, on était trop heureux ! En fait, on voulait que cela arrive, mais comme on ne forçait aucun événement [à se produire], surtout quand on travaillait avec les animaux, on ne savait pas si on aurait ce plan ou non. [...] C'est une grande émotion quand on voit des choses comme celles-ci se produire, et je pense que c'est ça ce qui fait la force de la scène[74] .

Ainsi, c'est lorsque la part de non-intentionnalité - l'événement - surgit durant le tournage, que l'œuvre devient à proprement vivante, et que l'idée de chute de l'être humain prend tout son sens : il n'est qu'un élément parmi d'autres, qu'un acteur-créateur du film parmi d'autres. Je reviendrai un peu plus tard sur la pertinence du concept d'événement, qui régit l'idée de construction de l'image chez le réalisateur transalpin.

2.1.3 Un tournage sous le signe de la confiance et de la connaissance

À ce sujet, Simone Olivero affirme que « Michelangelo [Frammartino] a vraiment réussi à créer cette atmosphère particulière à Alessandria, où nous étions un groupe [...] toujours attentifs aux uns et aux autres, mais surtout à ce qui se passait autour de nous [...][75] ». Dès lors, la dimension collective de la chute vers le vivant est fondamentale, car elle permet de créer un véritable climat de confiance entre chacun des membres de l'équipe. En effet, comme je l'ai évoqué, la chute comme

73 F. VIRI, Essai d'une cartographie de la notion d'« événement » dans la phénoménologie française contemporaine, Methodos [en ligne], n°17, 2017, p.18. Consulté le 8 avril 2023.
74 Entretien que j'ai réalisé avec Simone Olivero, le 6 mars 2023, traduit par mes soins.
75 Ibid.

éthique de réalisation est une chute provoquée volontairement. Si cela peut sembler contre-intuitif, c'est en réalité cette tension entre pure chute dans le vivant et l'inconnu et création d'un état de confiance profond au sein de l'équipe qui permet d'obtenir un abandon de soi dans le vivant. Pour chuter volontairement, donc en conscience, il faut avant tout instaurer un climat de confiance au sein de l'équipe technique. Olivero ajoute : « Michelangelo nous a toujours fait confiance. Il y avait une relation forte entre nous sur le set, mais ce n'était pas une relation de contrôle. ». De même, chaque équipe portait une attention particulière aux autres, d'une manière qui a surpris Olivero :

> Il n'est pas fréquent que le chef opérateur soit aussi attentif aux ingénieurs du son, ce n'était absolument pas l'image qui régissait tout le tournage, comme on en a l'habitude… C'est une méthode de tournage que je n'ai jamais retrouvé avec les autres réalisateurs avec qui j'ai travaillé.[76]

Dès lors, la perte de repères qui est à l'origine de l'éthique développée par le réalisateur, passe avant tout par une connaissance intime des lieux et des êtres vivants qui les habitent. C'est bien la connaissance et l'expérience du milieu, en plus de la confiance au sein de l'équipe, qui régissent l'éthique de travail des *Quattro Volte*. La chute vécue par l'équipe technique s'apparente alors à une expérience volontaire vers une connaissance profonde du milieu. Et celle-ci intervient grâce à l'écoute profonde de ses propres sens, plus que par des exigences techniques pures. Ainsi, lorsque Michelangelo Frammartino parle de « laisser entrer les choses[77] », il s'agit d'une éthique de tournage déterminée par l'accueil des événements, grâce à la situation particulière de tournage créée par le réalisateur. Pour autant, peut-on parler véritablement de "perte de contrôle" de la part de l'équipe de tournage? Dans quelle mesure le scénario est-il ouvert à des modifications spontanées lors du tournage et du montage ?

2.1.4 Le dessin : entre rigueur de l'imagination et accueil de l'événement

Si *Le Quattro Volte* se décentre totalement de l'idée d'une narration classique, ce refus de l'action anthropocentrée se retrouve déjà en phase d'écriture, ou plutôt de dessin, puisque Michelangelo Frammartino troque systématiquement le stylo pour le crayon de bois. Il raconte :

> Quand j'ai une idée de film, je ne passe pas par l'écriture et encore moins par le scénario. Mais pour les dossiers de production il faut bien en fournir un. [...] C'est une scénariste qui l'écrit pour moi. Moi, je dessine.[78]

A priori, j'ai pensé que le dessin était pour le réalisateur un moyen de ne pas se figer au travers des mots, de laisser une certaine liberté à l'image au moment du tournage. En effet, tout au long de nos discussions, Michelangelo Frammartino parlait de l'importance de ne pas tout contrôler, de laisser le réel advenir de lui-même. Le dessin me semblait alors assez souple, assez généreux pour pouvoir accueillir l'inattendu, tandis que l'écriture m'apparaissait plus figée, engoncée dans

76 Ibid.
77 Entretien réalisé avec Frammartino.
78 Ibid.

les artifices de langages et les lignes étroites qui composent les lettres. Mais je faisais fausse route. Afin de comprendre l'éthique de travail du cinéaste italien, je propose que nous rebroussions chemin en nous interrogeant d'abord sur la nature de ses dessins. Sont-ils des story-boards? Dans *L'art du story-board*, Giuseppe Cristiano définit ce type de support comme une succession de dessins séquencés, qui constituent « la base de la mise en scène du film [...], l'évaluation du budget. Il permet de planifier chaque plan, chaque séquence, et de calculer plus facilement leur coût et le temps nécessaire à leur production.[79] ». Les dessins de Frammartino qui ont servi de support scénaristique lors du tournage permettent en effet de visualiser nettement la mise en scène du film à la fois d'un point de vue technique et artistique.

79 G. CRISTIANO, *L'art du story board*, Paris, Eyrolles, 2017, p.6.

Scena 3, Via San Zaccheria, esterno giorno (mattino)

Inq 1 ***
Parte I: Il gruppo dei fedeli è arrivato sul ciottolato, esce di campo a destra; li segue di buon ordine l'auto del parroco; costui continua a conversare infervorato; sul portapacchi l'asse di legno ben in vista; subito dietro il furgone, nella cabina due uomini barbuti con i cappelli di lana; la mdp segue il furgone panoramicando a dex fino a incorniciare una via lunga, dritta e stretta che sfuma in profondità di campo.
Parte II: il furgoncino quasi pieno di sacchi di carbone si infila in questa stessa stradina e passa a malapena. Al passaggio del furgone si vedono riapparire i fedeli che, fuori campo, si erano rifugiati in fretta nei portoni della case; il gruppo si ricompone, si riconoscono le andature degli anziani; procedono tutti nella stessa direzione, tranne un vecchio con una sacca di tela e un catino di zinco che avanza verso la mdp.

Figure 23 : extrait du scénario des *Quattro Volte*[80]

Comme le figure cet extrait (fig. 23), le scénario des *Quattro Volte* est en réalité un mélange de scénario traditionnel et de story-board. En effet, sont présentes des descriptions écrites détaillées, ainsi qu'un dessin détaillé illustrant le mouvement d'un panoramique. À cela s'ajoutent des photos

80 Traduction en français de l'extrait de scénario (réalisée par mes soins) :
« Partie I : Le groupe de fidèles est arrivé sur la petite route, puis sort du champ par la droite ; l'automobile du prêtre les suit de près ; celui-ci continue à s'exprimer avec ferveur ; sur le porte-bagages la planche de bois est bien visible ; juste à droite du fourgon, dans la cabine deux hommes barbus aux chapeaux de laine ; la caméra suit le fourgon en panoramique jusqu'à cadrer une rue longue, droite et étroite qui s'estompe au fond du champ.
Partie II : La camionnette quasiment pleine de sacs de charbons s'enfile avec peine dans cette rue. Au passage du fourgon on voir réapparaître des fidèles, qui, hors-champ, s'était réfugiés promptement dans les encadrures des maisons ; le groupe se recompose, on reconnaît la démarche des anciens ; ils avancent tous dans la même direction, et parmi eux un vieil homme avec un sac de toile et une bassine de zinc avance vers la caméra. »

prises par le cinéaste lors des repérages, qui précisent encore un peu plus le plan à filmer. Ainsi, une décomposition des images en trois parties annonce clairement un panoramique horizontal gauche-droite (une flèche indique le sens du mouvement), tandis que la netteté réglée seulement sur le plan initial et sur le plan final illustre d'autant mieux cet effet de caméra. De fait, Frammartino utilise le dessin comme un élément de visualisation de l'image particulièrement précis, et qui à son sens l'est bien plus que l'écriture.

2.1.5 Le dessin comme matérialité de l'image mentale

Or, cette rigueur du dessin n'est pas due à un calcul préalable mais plutôt à un sentiment d'urgence d'extérioriser et de fixer une image mentale sur un support palpable. En effet, Michelangelo Frammartino déclare qu'il choisit avant tout de travailler ses films à travers le dessin car c'est à son sens le moyen le plus prompt et surtout le plus direct, le plus brut, de retranscrire ses images mentales[81]. Ainsi, les dessins préparatoires qui sont à l'origine du film, avant même la constitution du scénario, permettent de saisir cette idée d'une urgence d'accoucher une image, une vision interne.

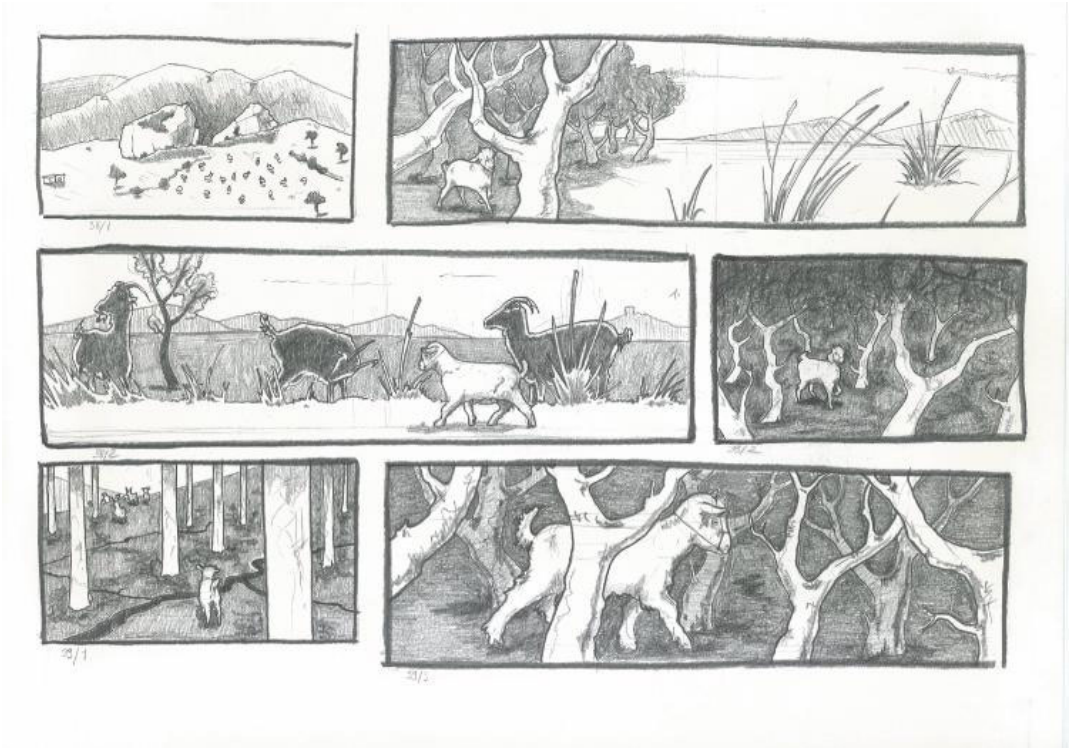

Figure 24 : Dessins préparatoires de l'épisode du chevreau

81 Entretien avec Frammartino.

Ces dessins témoignent avant tout d'un désir esthétique et d'idées d'images internes, qui se manifestent avant tout dans l'imagination du réalisateur (fig. 24). Les dessins ne sont pas seulement descriptifs mais ils révèlent une véritable volonté *esthétique* à la fois au sens étymologique latin, donc du *beau,* mais avant tout au sens grec *aisthetikos*, qui signifie « qui a la faculté de sentir, d'être perçu par les sens ». En effet, le noir et blanc témoignent de la nécessité de retranscrire une image le plus rapidement et directement possible, tandis que les détails qui composent le corps du chevreau témoignent d'une attention particulière à l'animal, et surtout d'une grande observation de ce dernier ainsi que du milieu dans lequel il agit. Ainsi, le dessin apparaît comme une conception mentale du réalisateur de ce que seront les plans filmiques, une retranscription sur papier de la pré-image cinématographique dans son état le plus direct et sensible. Il est donc doté d'une véritable puissance sensible, pivot entre l'intériorité de l'artiste et l'image cinématographique, en tant que création commune et partagée avec les spectateurs. Plus qu'à un story-board, ces dessins s'apparentent aux dessins préparatoires ébauchés par les peintres sur la toile avant d'y ajouter le pigment. Ils ont cela en commun qu'ils contiennent en puissance l'esthétique finale autant que l'idée originelle de l'œuvre. Le dessin est alors une clé essentielle à la compréhension de l'image qui compose *Le Quattro Volte*. Cette dernière relève à la fois de la vision artistique de l'auteur, de son expérience en tant qu'observateur, et de son besoin de coucher sur un support sensible ses idées esthétiques.

2.1.6. L'art de composer l'espace : le fond engendre les formes

Ainsi, l'importance de l'*image* en tant que matière témoigne d'une tension active entre imagination intérieure et besoin d'ancrage sensible. Or, c'est avant tout un attrait pour l'espace et une urgence à créer au cœur de celui-ci, qui anime l'imaginaire de Michelangelo Frammartino. C'est une idée de composition spatiale qui régit les fondements des *Quattro Volte*. En effet, la planche de dessins qui illustre le chevreau dans la forêt témoigne de ce désir d'organiser les formes et le fond, de créer un cadre spatial. A cet égard, le cinéaste déclare « Je me concentre beaucoup plus sur l'espace que sur les formes humaines [et animales][82] ». C'est le fond - au sens d'espace - qui domine les formes. Le cœur du décentrement de l'être humain réside dans ce paradigme de l'espace en tant que fond hégémonique et matriciel. Ainsi, il n'est plus question de considérer les formes comme des points d'intérêts centraux, qui agissent devant un fond, considéré comme le cadre ou le contexte de l'action. Chez Frammartino, l'événement, l'inattendu, remplace l'action, et le fond est une matière vivante qui impulse justement cette naissance de l'événement. Dans *Le Quattro Volte*, c'est bien le fond qui crée la forme. Dans les dessins que m'a partagé Michelangelo Frammartino, c'est en fait la forêt et la manière dont l'animal s'y fond qui prime. Les animaux et les êtres humains émergent constamment du fond, un fond qui est incarné au cinéma par l'écran.

82 Propos rapportés de la conférence de Frammartino

Ainsi, lorsque le vieux berger décède et laisse sa place à l'animal, le plan noir qui sépare les deux êtres apparait comme la manifestation de l'image-créatrice elle-même. C'est l'image dans ce qu'elle a de plus pur, un écran noir, qui engendre le chevreau. Le fond est en cela une véritable matière créatrice, qui se manifeste très distinctement lors de certains épisodes des *Quattro Volte*. Je pense en particulier aux plans des charbonniers, lors desquels la fumée, plus qu'une matière qui va et vient sur l'écran, joue littéralement avec le fond, se fond à lui, l'incarne, le révèle, puis l'abandonne pour aller chercher le spectateur : elle donne vie à ce renversement des perspectives qui est au cœur de la pensée artistique de Frammartino. Ce que je qualifiais de spiritualité au cours de mon précédent chapitre, à propos de la présence de ces fumées et de la poussière dans l'église, incarne plus précisément une succession de manifestations de l'imaginaire du réalisateur en tant que *désir d'espace.* L'espace est en cela concrètement spirituel puis qu'étroitement lié à la plus profonde intimité du réalisateur. Dès lors, si la forme émerge du fond, l'être humain est relégué au second plan, celui de la forme, tandis que l'espace, lui, est au premier plan.

Aussi, à propos du fond comme surface créative, le mode de création des dessins de certains artistes modernes - à l'instar d'Henri Michaux - aident à éclairer nos propos. Bien entendu, les œuvres de Michaux et de Frammartino se distinguent grandement sur de nombreux points, notamment par le fait que - sur le plan esthétique pur - Michaux crée ses œuvres à partir d'un travail d'abstraction de la réalité, tandis que Frammartino s'engage à travailler le réel de manière documentaire. Pour autant, les deux artistes partagent un désir de création par le renversement des hiérarchies entre fond et forme, et je crois sincèrement que la méthode de l'un peut éclairer le travail de l'autre. Ainsi, le poète Franck Leibovici déclare à propos de la composition des dessins de Michaux :

> Élaborer un espace plan apte à engendrer des formes et le peupler de créations mentales, tel est le programme que se donne Michaux en 1930. [...] La notion du fond peut être thématisée de différentes façons, l'important étant que la surface choisie puisse, à la fois, servir de surface de projection ("l'écran") et d'espace permettant l'émergence de formes.[83]

Ainsi, le fond est à la fois un espace de projection et un espace permettant l'émergence des formes. Comme je l'évoquais, c'est véritablement l'espace qui, dans les deux cas, donne naissance à la forme.

2.1.7. Écran-statique et écran-cinétique

En outre, dans le cas de Frammartino, ce que Leibovici qualifie métaphoriquement d'"écran" en est véritablement un. De plus, le fond, c'est-à-dire l'espace retranscrit par l'image de Frammartino, est en lui-même un espace de projection. Dès lors, le cinéma du réalisateur italien se révèle être un cinéma de la profondeur et de l'espace en perspective : il comprend plusieurs couches

83 F. LEIBOVICI, *Henri Michaux : Voir,* Paris, PU Paris-Sorbonne, p.117.

de projection, plusieurs espaces de créations, les uns stratifiés sur les autres, et tous se répondant entre eux. Dès lors, l'image de Frammartino est avant tout un espace éminemment cinétique, dans lequel fond et forme semblent constamment interagir et se révéler l'une l'autre, débordant bien souvent les frontières de l'écran, puisqu'il devient lui-même une part de ce fond matriciel. Chez Frammartino, coexisteraient alors deux écrans : un écran-statique, une surface dure et plane de projection (visible dans la salle de cinéma), et un écran-cinétique, une surface de projection qui déborde de profondeur sur l'écran-statique, tant elle contient de strates et de mouvements internes, qui permet de questionner constamment ses frontières (perceptible depuis l'image du film). À cet égard, il me semble bon de citer à nouveau Leibovici à propos du fond qui "déborde, fonctionnellement, largement ces frontières, étant présentée comme un « gouffre profond" aux limites infinies[84] ». Ce « gouffre profond », c'est l'écran-cinétique, dont les « limites infinies », débordent même sur l'écran-statique, jusqu'à questionner sa matière elle-même, sa planéité.

Afin d'exemplifier mon propos, j'aimerais revenir au plan noir qui fond la mort de l'être humain à la naissance de l'animal, ainsi qu'au plan qui illustre la poussière volant dans l'église. Ces deux plans, par leur obscurité, permettent également de comprendre la pensée frammartinienne du cinéma. En effet, ils s'intègrent parfaitement dans l'espace de la salle de cinéma, plongée dans le noir total, et brouillent ainsi totalement les frontières de l'écran-statique. Il n'est plus possible de distinguer où commence et où se termine l'écran de cinéma. Or, cette question traverse tout l'œuvre du cinéaste italien, qui déclare : « J'aime jouer avec la salle de cinéma [...], avec les lumières et avec l'écran géant.e[85] ». C'est d'ailleurs une idée qu'il a amplement développée lors de la création de son dernier long-métrage, *Il Buco* (2021). Ce film, tourné dans l'une des grottes les plus profondes d'Italie, est particulièrement sombre, et les lumières des torches des spéléologues illuminent partiellement l'écran, tantôt ici, tantôt là- bas, au point de brouiller la netteté des frontières de l'écran-statique du cinéma. Et, parfois, nous ne voyons que des points de lumières aux frontières brumeuses vaciller en face de nous. C'est d'une expérience très concrète que s'est renforcée cette idée esthétique qui parcoure le cinéma du cinéaste italien : lors du tournage de *Il Buco*, Frammartino a passé une nuit dans la grotte en question. Il y a été pris d'une grande angoisse lorsqu'il ne parvenait pas à se repérer dans le noir profond, et témoigne avoir ressenti « l'impression d'être devenu l'obscurité elle-même [86]». C'est justement cette idée, poussée à son paroxysme, que cherche à atteindre le réalisateur, celle de brouiller toutes les frontières, jusqu'aux corps du spectateur, plongé dans le noir face à un fond brumeux et des formes anecdotiques.

84 *Ibid.*
85 Propos rapportés de la conférence de Frammartino.
86 Ibid.

2.1.8 Brouiller les frontières entre fond et formes

Au regard de cette notion de fond matriciel, les épisodes de la fumée et de la poussière apparaissent comme autant de révélateurs de la relation entre fond et forme que de brouilleurs de piste.

En effet, Frammartino joue avec les frontières entre ces éléments, et bien souvent il les floute, et je tiens à préciser que c'est d'un ton presque amusé qu'il travaille ces interactions. À ce titre, le brouillard et la poussière masquent les effets de perspective au sein de l'image. Après *Le Quattro Volte*, Frammartino exacerbe cette volonté d'explorer la plasticité entre fond et forme, et de brouiller les frontières entre ces éléments. C'est dans son installation vidéo *Alberi* (2013) que l'effet est le plus probant. Cette vidéo retrace le parcours des Romiti, des figures nées du folklore du village calabrais de Satriano. Les Romiti sont des villageois, entièrement vêtus de feuillages, qui arpentent silencieusement les rues à l'occasion du carnaval. L'un des plans est un panoramique suivant des Romiti avancer dans la forêt. Il est particulièrement difficile de distinguer les figures humaines de l'ensemble forestier. Les formes humaines se fondent totalement au fond, à l'espace de la forêt. Le réalisateur affirme : « J'ai tourné ce film pour ce plan[87] ». C'est précisément cette idée de jeu presque plastique entre les différents plans de l'image, entre la forme et le fond et leurs frontières qui est à l'origine du film. Ainsi, c'est bien une idée esthétique, une idée d'espace, qui est au cœur de la pensée cinéphile du réalisateur, et le travail de l'image dans toutes ses strates révèle cette idée puissante. C'est le mouvement même de l'image, qui agit comme un écran-cinétique, un fond, un écran de projection des formes, tout en agissant *sur* l'écran-statique, en questionnant ses limites en tant que surface plane, lumineuse et bien délimitée spatialement. *Le Quattro Volte* s'affirme ainsi comme une œuvre clé dans la compréhension de la filmographie du réalisateur, puisqu'elle incarne à la fois un véritable laboratoire d'expériences esthétiques, déployées ensuite dans sa filmographie (comme nous l'avons vu avec *Il Buco* et *Alberi*), qui constituent la véritable méthode de réalisation et de pensée de Michelangelo Frammartino : une éthique du fond matriciel, révélateur de sa propre matière ainsi que des formes qu'il engendre.

2.1.9 Perdre le contrôle du spectateur

Or, si je parlais de perte de contrôle comme étant l'éthique qui conditionne le cinéma de Frammartino, l'idée de ce fond matriciel engendre une perte de contrôle esthétique du spectateur lors de la projection du film. Ne pas contrôler le spectateur est une idée primordiale pour le cinéaste. Il est à la fois question de lui laisser une liberté d'agir spatialement à travers son regard, une liberté de penser, ainsi que de lui conférer un espace de liberté avec lequel discuter, voire jouer. C'est offrir la liberté au spectateur de se mouvoir comme il le souhaite à travers les différentes

87 Ibid.

strates de l'écran-cinétique. Ainsi, lorsque Frammartino parlait de « laisser entrer les choses[88] » dans l'image, il me semble juste d'affirmer qu'il est également question d'y laisser pénétrer les pensées du spectateur, qui se perd dans les strates du fond, en cherchant à distinguer les formes, ou encore en s'abandonnant totalement au mouvement des êtres vivants qui constituent *Le Quattro Volte*. Ainsi, l'écran-cinétique, ce deuxième écran de projection, intègre également les images mentales du spectateur, et c'est en cela qu'il est d'autant plus dense et capable de déborder sur l'écran-statique. Cette idée de perdre le contrôle du spectateur se manifeste également dans l'absence de narration et de personnage principal humain, comme je l'évoquais au cours du premier chapitre. Mais avant tout, cette idée est à assimiler au concept d'échec.

2.1.10. L'échec au cœur de la pensée frammartinienne

Michelangelo Frammartino affirme fréquemment son attrait pour l'échec comme moteur de création. C'est la quête vers une idée qui s'échappe lui toujours un peu plus dès lors qu'elle est sur le point d'aboutir qui tient les créations frammartiniennes à ce point mystérieuses et brûlantes de vie. D'ailleurs, le terme italien qui désigne l'échec est *fallimento*. J'apprécie particulièrement cette dénomination, qui porte en elle le bagage étymologique de la chute. Le terme est une construction sémantique issue du latin *fallere* - qui signifie à la fois « se tromper » et « glisser » - et de l'allemand *fallen* qui signifie « tomber[89] ». Ainsi, peut-être inconsciemment, lorsque le réalisateur transalpin parle de l'importance du *fallimento* dans son œuvre, c'est à la fois une idée d'échec et de chute qui imprègnent ses mots. Cette idée d'échec s'apparente profondément aux concepts de chute et d'humilité comme moteurs du cinéma de Frammartino.

En effet, le réalisateur porte un point d'honneur à faire de ses films une quête vers le vivant dans sa forme la plus brute, véritablement comme si l'on tombait vers elle, et qu'on la découvrait, encore un peu étourdi. *Le Quattro Volte,* c'est cette élan vers l'« informe[90] », vers l'inconnu, vers cet instant imperceptible de mystère que constitue la rencontre avec l'Autre, cette fraction de seconde durant laquelle on ne sait pas le nommer, et qui se perd aussitôt que la rencontre a lieu. *Le Quattro Volte*, c'est en un sens l'histoire d'une rencontre impossible avec l'Autre en tant qu'inconnu, avec l'espace en tant que forme sans forme, sans frontières, sans délimitations données. Ainsi, Frammartino plonge fréquemment le spectateur dans une position inconfortable de perte de repères, afin qu'il expérimente cette vaine quête vers l'Autre. Les formes qui émergent du fond s'apparentent alors à autant d'âmes innommables qui se présentent anonymement au spectateur.

88 Entretien avec Frammartino.
89 Dictionnaire étymologique en ligne etimo.it, « Fallire », Etimologia : fallire;
90 Entretien avec Frammartino.

2.1.11 Un spectateur à la rencontre de l'« informe »

Dans le film, de nombreux plans relèvent d'une construction par couches organiques ou végétales, sans forcément qu'un être animal ou humain n'incarne le protagoniste de l'image. Ainsi, l'œil du spectateur attentif s'habitue dans un premier temps à ne pas penser ces plans comme des arrière-plans, ou de simples fonds, mais à en saisir les formes et les nuances qui éclosent constamment. Dans un second temps, le spectateur doit chercher par lui-même les formes à distinguer du fond. Il fait l'expérience de ce que le cinéaste dénomme « l'informe », ou la rencontre avec l'Autre. Le spectateur cherche à rencontrer une forme connue sans être guidé par l'image elle-même.

Figure 25 : Plan d'un ciel strié de nuages dans *Le Quattro Volte*

Sur cette image (fig. 25), nous observons un ciel particulièrement complexe, d'un bleu sombre à un gris traversé de faisceaux solaires, particulièrement texturés. Le réalisateur n'a pas choisi cette parcelle de ciel fortuitement, c'est justement ces nuances et cette organicité qui l'intéresse. En effet, nous observons dans l'un de ses dessins préparatoires que son idée se centrait précisément sur un ciel tissé de lumières éblouissantes sur un fond bistre et houleux (fig. 26). D'ailleurs, il nomme ce plan « *cielo striato di nubi* », c'est-à-dire « ciel strié de nuages ». Les stries sont l'élément principal de ce plan, ils indiquent mille chemins à suivre pour son spectateur, mille formes à côtoyer naissant et mourant d'un fond brumeux.

Figure 26 : Dessin d'un ciel strié de nuages

En effet, le spectateur des *Quattro Volte* est « libre de se balader dans l'image[91] ». Cela impliquerait dans un premier temps que la construction de l'image est pensée pour n'être pas totalement fiée – de sorte que le spectateur s'implique dans son processus de création -, et dans un second temps que celle-ci serait construite à partir d'une idée de matérialité faite de volumes et de textures à parcourir. Or, justement, le réalisateur italien affirme vouloir créer une « image-événement[92] », synonyme selon lui d'une « image-objet[93] ». En effet, il cherche à créer une image qui ne présente pas un *événement*, mais qui l'incarne véritablement. J'aimerais alors m'arrêter sur cette notion d'événement, essentielle à la compréhension du cinéma de Frammartino, en m'appuyant sur la pensée de Jacques Derrida à ce sujet. Il affirme à ce titre s'assimiler plutôt à un architecte qu'à un conteur d'histoires : il cherche à sculpter l'image comme un objet matériel, et à créer l'événement à l'intérieur de celle-ci, l'événement de sa propre construction. En effet, Frammartino veille toujours à créer des images multidimensionnelle, dans lesquelles le spectateur doit chercher à se frayer son propre espace, à distinguer les formes du fond, etc. Ainsi, l'événement *est* l'image elle-même, et rend justice à la volonté du réalisateur de « construire plutôt que raconter[94] ». Le spectateur participe à construire une image en même temps que le film se déroule devant lui. Cette intention est en effet la corollaire de sa volonté de déconstruire la narration. Il n'est pas question de créer une histoire qui aurait un début et une fin, mais de modeler une création en constante évolution. Cette image-événement est également une mise en pratique de la pensée de l'échec frammartinienne : l'image est

91 Conférence de Frammartino.
92 Conférence de Frammartino.
93 Ibid.
94 Ibid.

constamment en construction, et ne sera jamais totalement achevée tant qu'un œil se posera dessus. Dès lors, la conception de l'événement chez le réalisateur italien est en ce point concordante avec la pensée de Derrida : l'image-événement est aussi puissante que fragile en ce sens que Frammartino lui-même cherche à ne pas l'engoncer dans ses propres idées, tout en renaissant et se ravivant à travers le regard de chaque spectateur.

2.1.12. La chute du spectateur : vers un rapport horizontal à l'écran

C'est ainsi que Michelangelo Frammartino se délie du spectateur - il en perd le contrôle -, le laissant suivre les chemins qu'il souhaite à travers ses images. Le spectateur, en cherchant des formes à détacher du fond, ne fait que se perdre un peu plus entre les prétendues frontières qui séparent fond et forme. Il expérimente alors un effet de chute dans les strates de l'image. Frammartino créé en effet, à travers son écran-cinétique, un « gouffre profond[95] », c'est-à-dire l'occasion d'une chute dans l'écran de cinéma, au sein duquel des milliers de couches et de strates guident le spectateur vers une abysse profondément terrestre. Dès lors, la chute frammartinienne est en réalité une chute non pas verticale mais horizontale, à l'intérieur du double écran statique et cinétique, qui déploient à la fois une dialectique du fond profond et stratique, assimilable à une igue, et des formes mouvantes et vivantes. Le spectateur expérimente ainsi la chute, déstabilisé et en quête de l'Autre. L'écran de cinéma incarne alors une terre, ou plutôt un « terrain », un « sol[96] », selon les termes de Franck Leibovici à propos des dessins d'Henri Michaux. En effet, en tant que fond matriciel, engendreur de formes, le double écran de Frammartino incarne un véritable terrain fertile et organique, dans lequel le spectateur chute ; une chute visuelle et esthétique au cœur de l'éthique du cinéaste. Le spectateur partagerait alors cette éthique grâce à cette expérience de la chute et donc de l'humilité provoquée par l'élan vers le sol fertile de l'écran frammartinien (rappelons l'importance des terminologies « terrain » et « sol » qui renvoient à l'élément le plus organique et le plus primaire, la terre, l'humus).

2. Filmer la Pita : Se décentrer de l'humain pour faire communauté ?

2.2.1 La Pita, une fête unique et essentielle à Alessandria del Carretto

La fête de la Pita est un épisode central des *Quattro Volte*. Elle est une cérémonie propre au village d'Alessandria del Carretto, la plus importante de l'année. Elle se déroule durant plusieurs jours au mois de mars, et chaque habitant y joue un rôle clé. D'abord, un groupe d'hommes du vil-

95 F. LEIBOVICI, *Henri Michaux : Voir,* Paris, PU Paris-Sorbonne, p.118.
96 *Ibid.*

lage part en forêt, afin de chercher l'arbre qui deviendra l'égérie de la Pita. Habituellement l'on choisit l'arbre le plus imposant en hauteur. Le lendemain, le même groupe abat l'arbre à coup de haches, accompagné des enfants et des plus anciens, qui jouent de la musique et s'enivrent de l'événement. Tous ensemble apportent leur trophée végétal au village. Le jour suivant, les femmes dressent un dîner collectif, préparé pendant que les hommes étaient en forêt. Tous se réunissent enfin, autour de chants et de musique. Ensemble, ils taillent l'arbre et le décorent, puis le dressent au centre de la place du village. Un.e volontaire se désigne alors pour grimper jusqu'au feuilles les plus hautes de ce géant vert. Enfin l'on fait tomber l'arbre une seconde fois, pour lui retirer les cadeaux et les sucreries que l'on avait caché dans ses feuillages. Pour clore le rituel, l'arbre est amené à la charbonnière afin de garantir au village du charbon de bois pour la nouvelle année. Ainsi, le conifère, dans tous ses états et dans tout son potentiel pour l'être humain, est célébré durant la Pita, une fête que Michelangelo Frammartino qualifie également de *sagra*[97]. Et pour cause, la *sagra* désigne une fête populaire traditionnelle italienne, qui chante l'accord entre l'être humain et les éléments naturels et/ou artisanaux. La Pita est en effet une véritable ode au vivant et à l'être humain dans son aspect le plus biologique.

Cette fête unique forge la communauté d'Alessandria del Carretto, à travers ses liens étroits à son environnement, comme l'explique vivement le réalisateur italien :

> La Pita permet de créer un fort sentiment collectif au village. Certains anciens habitants qui ont quitté Alessandria ne reviennent pas pour Noël ou Pâques mais seulement pour la Pita. Ce rite, cette fête, permet au village de survivre. [...] D'ailleurs, le prêtre du village y participe depuis quelques années, ce qui prouve à quel point cette fête pourtant païenne est essentielle à Alessandria.[98]

En effet, dans un village comprenant si peu d'habitants, et étant à ce point isolé, un tel rite agit comme le véritable ciment de la communauté, au point que les habitants ne se l'expliquent plus : l'événement s'affirme pour lui-même, au delà de tout questionnement ou de la moindre barrière. On fête la Pita simplement parce que « si è sempre fatto così[99] ».

La Pita est un événement qui *fait* société à Alessandria del Carretto, durant lequel chaque habitant joue un rôle précis et ancré dans la dynamique de vie au village, et pourtant ce n'est pas véritablement cet aspect profondément humain qui ressort de cette séquence dans *Le Quattro Volte.* J'ajouterais même que c'est au cœur de cet instant le plus intimement humain, que Frammartino se décentre au mieux de l'être humain… Afin de développer au mieux mon propos, j'étudierai deux films documentaires dont le sujet est cette même fête : ils permettront de mettre en lumière les choix artistiques particulièrement singuliers de Frammartino.

97 Entretien avec Frammartino.
98Entretien avec Frammartino.
99 Cet idiome signifie : "On a toujours fait comme ça". Propos rapportés de la conférence de Frammartino.

2.2.2. Étude comparée de deux documentaires sur la Pita : *I dimenticati* (Vittorio De Seta, 1959) et *La Pita* (Pierluigi Laffi, 2008)

Si quelques films documentaires existent à ce sujet, j'ai centré mon attention sur des œuvres en particulier. D'abord, *I Dimenticati*, réalisé en 1959 par le réalisateur italien Vittorio De Seta. J'ai choisi ce film car il permet de comprendre tout le potentiel ethnographique compris dans ce rituel, dont le réalisateur s'est saisi avec brio. Et *La Pita*, un documentaire réalisé par Pierluigi Laffi. Celui-ci est très intéressant d'abord car il a été réalisé récemment, donc il permet de comparer l'évolution du rite depuis le précédent documentaire. Ensuite, son étude est d'autant plus pertinente que le film a été réalisé en même temps que *Le Quattro Volte*. En effet, ce documentaire est disponible dans les bonus de l'œuvre de Michelangelo Frammartino. Puisqu'il a été tourné à partir du même espace-temps, du même jus, il permet concrètement de mettre en lumière ce qui fait que les choix artistiques de notre réalisateur sont complexes et singulières, et modifient tout à fait la perception de l'événement de la Pita. À partir du même événement, deux films radicalement différents ont pris vie.

Dans les deux documentaires, le sujet est l'être humain, et plus précisément celui que l'on *oublie*, nous, citadins du XXe siècle ou des années 60, en plein boom économique. En effet, le titre du film de De Seta se traduit littéralement par « Les oubliés ». A son propos, Andrea Chimento déclare :

> *I dimenticati* est un film qui se place, du début à la fin, dans une dimension en rupture totale avec l'Italie d'alors, celle qui était en plein boom économique, durant lequel de nouveaux appareils électroménagers entraient dans les foyers - parmi lesquels figurait la télévision - et qui se prépare à de grands changements au niveau des transports.[100]

Le film s'adresse essentiellement aux citadins, en dressant un hommage à d'autres manières d'être homme et femme que celle qu'ils connaissent, et ce dans un lieu où leur écosystème leur demande de s'adapter à ce dernier. Si Frammartino et De Seta choisissent tous deux Alessandria del Carretto comme environnement de leur film, c'est précisément parce que le vivant y est omniprésent et qu'il s'impose de sorte que l'être humain doit s'y adapter, et non l'inverse. Pour autant, là où Frammartino y voit l'occasion d'écarter l'être humain du centre de son cinéma, De Seta, lui, s'intéresse non pas au milieu en lui-même, mais à la manière dont les hommes composent avec ce dernier ; et à la façon dont ils font communauté, reclus dans un cercle très proche, loin des autres groupes d'êtres humains, aussi bien spatialement que temporellement, puisque ces calabrais vivent à distance d'une époque qui s'industrialise. De Seta souhaite faire découvrir et apprécier ces modes

100 A. CHIMENTO, *« Tra documentari e racconti di vita »,* in R. DELLA TORRE, *Fuori Circuito, Altre forme di produzione del cinema italiano,* Milan, Educatt, 2021, p. 28.

d'être humain à ceux dont la vie est prise par le rythme d'un boom frénétique.

À cet égard, Chimento précise que les films de De Seta sont moins des documentaires, que des « récits de vies[101] ». Le réalisateur dresse une myriade de portraits de ces habitants en leur offrant un espace d'expression et de liberté à travers sa caméra. C'est ainsi que le film incarne un « cinéma dans lequel l'être humain est toujours le protagoniste, même lorsqu'il est ancré dans des paysages qui tendent à le faire disparaître[102] ». Si Frammartino joue justement avec la puissance vivante de ces paysages pour y fondre, voire d'y dissoudre l'être humain à la manière de la vapeur du charbonnier, De Seta en fait de l'humain une véritable force attractive au sein de l'écran, et ce de la même manière que Pierluigi Laffi dans *La Pita*. J'étudierai alors comment ces deux réalisateurs veillent à placer l'être humain au centre de leurs films, au cœur du rituel de la Pita, qui exerce une véritable tension entre un milieu profondément vivant et libre de l'être humain, et une tradition intimement ancrée dans la culture de ce peuple calabrais. Cette étude mettra en lumière la mise en scène de Michelangelo Frammartino, qui se saisit de cette tension d'une manière tout à fait opposée à nos deux cinéastes de l'être humain. Je tiens à préciser que ce distinguo de mise-en-scène va au-delà de la dichotomie fiction/documentaire, mais touche véritablement à des questions éthiques et esthétiques de choix de mise en scène.

2.2.3. Échelles de vies

Que ce soit à la fin du film chez Pierluigi Laffi ou à l'ouverture chez De Seta, les deux documentaires informent directement les spectateurs à propos de la situation du village et du rituel de la Pita, grâce à l'utilisation de cartons explicatifs (fig. 27 et 28). Laffi décrit le déroulement factuel de la cérémonie. De Seta fait de même, tout en teintant son discours d'une expression de sa sensibilité. En affirmant que la Pita est une « fête antique et merveilleuse » (fig. 28), c'est tout son amour pour les habitants du village qu'il raconte. Or en effet, contrairement à Frammartino qui se délie complètement des villageois, Laffi et De Seta expriment clairement leur point de vue personnel et mettent en avant une véritable rencontre humaine à travers leurs œuvres.

101 *Ibid,* p. 25.
102 *Ibid.*

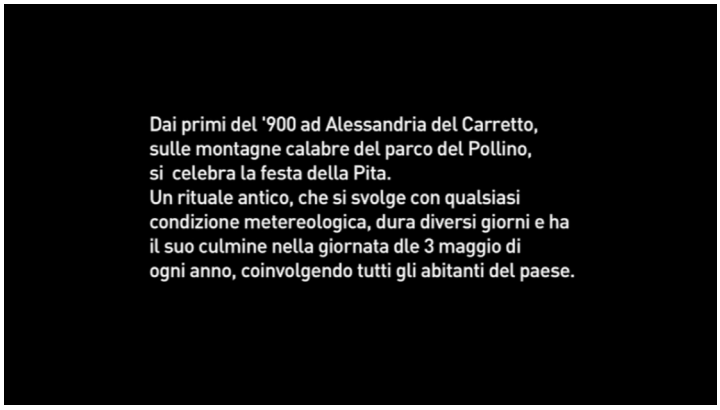

Figure 27 : Carton explicatif de la Pita dans *La Pita*[103]

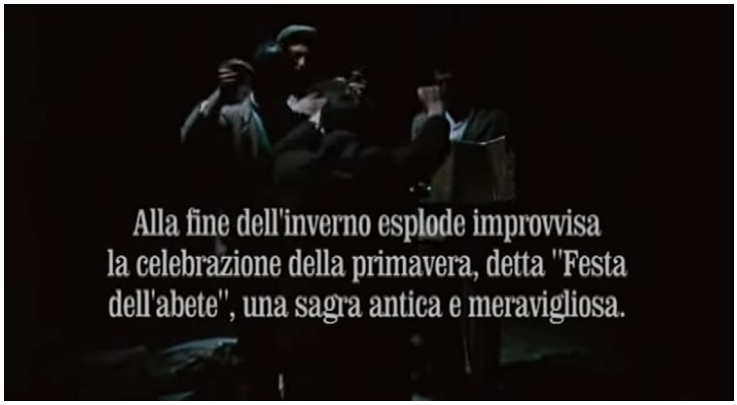

Figure 28 : Carton explicatif de la Pita dans *I dimenticati*[104]

D'abord, les deux réalisateurs filment leurs discussions avec des habitants d'Alessandria. Ils leur offrent un espace de parole d'autant plus personnel et singulier par l'usage du gros plan. Les interrogés s'approprient l'espace de l'image et y font vibrer leurs histoires (fig. 29). Les gros plans sur les visages confèrent une intensité intimiste aux personnages filmés, ainsi qu'un potentiel dramatique fort auprès du spectateur. Ces plans rapprochés ne se focalisent non pas seulement sur les visages des hommes et des femmes du village mais également sur leurs mouvements, leur langue, leurs habitudes et leurs regards. Dans les deux films, des inserts cadrent les mains des hommes qui coupent l'arbre ainsi que celles qui jouent de la musique, ils capturent des sourires puis élargissent légèrement le cadre pour figurer une démarche ou une danse (fig. 30 à 38). Par exemple, dans les deux documentaires, de nombreux plans soulignent la coupe de l'arbre, et plus précisément sur les outils utilisés : ces derniers expriment une culture qui a évolué, tout en portrayant des corps et des

103 Traduction du texte : « Depuis le début des années 900 à Alessandria del Carretto, sur les montagnes calabraises du Parco del Pollino, on célèbre la fête de la Pita. Un rituel antique, qui se déroule qu'importe les conditions météorologiques, durant plusieurs jours et lors de son temps fort le 3 mars de chaque année, elle inclut tous les habitants de la contrée. »

104 Traduction du texte : « À la fin de l'hiver se déroule la célébration du printemps appelée « Fête de l'arbre », une *sagra* antique et merveilleuse. »

mouvements singuliers. En effet, nous voyons dans le documentaire de De Seta qu'en 1959, les hommes coupent à la scie manuelle (fig. 40), tandis que cet outil est remplacé par la scie électrique en 2008, comme le montre Laffi (fig. 39), et comme l'expriment les hommes interviewés. Ainsi, c'est une accumulation d'êtres humains, vivant en communauté et évoluant ensemble, qui forme cet événement. Les hommes et les femmes d'Alessandria del Carretto ont une personnalité propre à chacun, qui s'exprime à travers ce rituel commun et traditionnel, mise en valeur à travers ces documentaires. La Pita, tout comme l'arbre, sont en arrière-plan des sourires et des rires de ces individus.

Fig 29 : Des alessandriens racontent le déroulement de la Pita (*La Pita*).

Fig 30 : Un vieil homme taille le tronc à la hache (*La Pita*).

Fig 31 : Les hommes poncent le tronc (*I Dimenticati*).

Fig 32 : Les hommes s'apprêtent à soulever l'arbre (*I Dimenticati*).

Fig 33 : Les hommes se reposent (*La Pita*).

Fig 34 : Les villageois portent ensemble le tronc (*La Pita*).

Fig 35 : Les villageois mangent tous ensemble après le retour des hommes (*La Pita*).

Fig 36 : Les femmes préparent le repas (*I Di menticati*).

Fig 37 : Les hommes jouent de la musique (*La Pita*).

Fig. 38: Un alessandrien joue de la cornemuse (*La Pita*).

Fig 39 : Le tronc et les scies (*La Pita*).

Fig 40 : l'arbre et les haches (*I Dimenticati).*

Or, chez Frammartino, l'échelle des plans est tout autre, aucun gros plan ne cadre un être humain lors de la séquence de la Pita. Le personnage, c'est l'arbre, l'arbre filmé en gros plan, arborant un feuillage fièrement garni (Fig 41), ou encore l'arbre filmé en plan moyen, du feuillage aux racines, qui éclipse les individus humains (Fig. 42).

Fig 41 : Feuillage du conifère

Fig 42 : Plan moyen de l'arbre

Dès lors, la séquence chez Frammartino ne présente pas des êtres humains mais un arbre. A ce propos, le réalisateur déclare :

> L'arbre n'est pas le fond mais devient un personnage. C'est un moyen de se rappeler qu'il y a d'autres présences qui ont leur propre espace-temps. Filmer cette fête signifiait pour moi rebattre les hiérarchies. L'arbre devient le personnage principal et les hommes sont le fond.[105]

Ainsi, le sapin est filmé comme une *présence* ayant son propre espace-temps. À cet effet, il me semble juste d'étudier les choix de cadrage chez Michelangelo Frammartino comme une mise en lumière d'espaces-temps animés et singuliers. Ici, il est question de celui d'un arbre. Dès lors, le plan d'ensemble, qui permet d'englober le conifère et les êtres humains est en réalité un plan

105 Entretien avec Frammartino.

moyen, comme je le disais précédemment, puisque le réalisateur ne cadre non pas selon une échelle humaine mais végétale. Grâce à ce choix de mise en scène, le sujet prend vie dans son propre espace, un espace bien plus vaste que celui que nécessite un être humain, et il s'incarne totalement grâce au temps que lui confère Frammartino, une temporalité non-humaine. En effet, si Laffi et De Seta enchaînent de nombreux plans courts, rythmés par la musique entraînante qui anime la fête de la Pita, Frammartino privilégie la longueur. Celle-ci confère à l'arbre le temps de s'exprimer à travers l'écran, de se mouvoir, grâce au vent ou aux insectes qui le parcourent. Cette autre manière de cadrer, distante des êtres humains, relève d'une volonté de suggérer au spectateur de chercher autre chose dans le cadre, un autre personnage, une autre manière d'habiter le monde.

2.2.4 Filmer la foule

Pour autant, les êtres humains ne sont pas éclipsés de la séquence. Bien présents mais filmés de loin, ils n'expriment non pas leurs individualités, mais l'essence du groupe, d'une vie commune, qui enveloppe autant celle de l'arbre que celle de l'être humain.

Si Frammartino parle parfois de *présences* plutôt que de personnages, c'est pour exprimer plus justement sa conception des êtres vivants dans son cinéma. Selon cette approche, les êtres humains sont à envisager comme des présences comme les autres, plutôt que comme des individualités. Ce terme coïncide effectivement avec l'idée pythagoricienne d'une âme commune au vivant, dont chaque être en serait la manifestation, l'incarnation, la *présence*. Par ailleurs, identifier les humains de cette manière permet de les envisager comme des *formes*, des formes aux contours poreux, qui s'imprègnent du fond et l'enrichissent en retour. Ces formes-présences sont alors autant d'êtres vivants qui évoluent dans leur propre espace-temps, dans leur écologie singulière, sans jamais l'imposer aux autres. Les êtres humains de Frammartino sont formes et corps mais ne sont pas protagonistes, ils sont bruits et mouvement, mais ils n'ont pas de voix. D'ailleurs, le réalisateur tenait, en filmant la Pita, à ce qu'on ne puisse pas « déchiffrer[106] » les voix des habitants d'Alessandria. Ne pas déchiffrer, c'est ne pas individualiser, et créer, au son comme à l'image, un effet de foule insécable, de présences perméables les unes aux autres.

Je tiens à préciser que lors de notre entretien, Michelangelo Frammartino m'a confié que cet effet visuel et sonore de foule en mouvement permet de rendre compte de l'ambiance du lieu à ce moment donné, et des habitants du village comme une véritable communauté qui forme un tout. Toutefois, il me semble bon de nuancer ce propos pour le confronter avec les effets que produit la mise-en-scène du réalisateur fondée sur l'idée de décentrer l'être humain. En effet, le sentiment de

106 Ibid.

véritable fusion entre les habitants d'Alessandria au moment de la Pita est parfaitement présenté dans les documentaires de Laffi et de De Seta, justement parce qu'ils mettent en avant des identités uniques, qui, ensemble, forment un tout. Par exemple, en alternant les échelles de plans entre gros plans et plans plus larges sur les différents protagonistes de la fête, ainsi qu'en harmonisant le montage au rythme de la musique jouée pendant la Pita et enregistrée en prise directe. À ce propos, même lorsque De Seta et Laffi filment les habitants comme une *foule*, c'est toujours à échelle de plan humaine : nous sommes face aux alessandriens, nous reconnaissons certains visages et nous sommes inclus dans ce mouvement humain (fig. 30 à 38). En revanche, chez Frammartino, la foule, qui devient alors une simple masse d'êtres vivant, est toujours filmée de loin ou au moins en plongée, comme pour ne jamais pouvoir saisir réellement les êtres humains, comme pour ne jamais y voir qu'une masse de formes en mouvement, inséparables du fond (fig. 43, 44). Ainsi, aucune identité humaine durant la Pita n'est singularisée, ce qui donne un sentiment non pas d'un tout harmonieux d'être humains, mais d'une *foule de présences.* Et c'est précisément là que réside l'éthique de décentrement de l'être humain chez Frammartino. En fait, il n'écarte pas l'être humain de son cinéma, mais l'individualité. Et c'est à cet instant, lorsque l'être humain n'est plus un personnage singulier, mais une présence comme une autre, qu'il devient appréciable en tant qu'être simplement vivant.

Fig 43 : Vus de haut, les villageois rentrent à Alessandria del Carretto.

Fig 44 : Au loin, la masse humaine rejoint le village.

2.2.5. Limites d'une telle éthique ?

Michelangelo Frammartino joue constamment avec les frontières : *Le Quattro Volte* se situe à la lisière entre fiction et documentaire, l'imaginaire et le vrai, l'homme-personnage et la forme-présence. Cette complexité soulève à mon sens une problématique éthique. De Seta et Laffi ont centré leur regard sur la rencontre avec les habitants d'Alessandria. Leurs échanges de sourires sont au cœur des deux documentaires : les villageois sont heureux de partager leur quotidien et leurs coutumes avec les équipes techniques, et, par la suite, avec les spectateurs. De la volonté de De Seta de faire voyager le mode de vie alessandrien hors des frontières calabraises, rayonne une véritable volonté d'échange profond entre humains en tant qu'êtres sociaux. Or cette idée d'échange et de partage des cultures est neutralisée dès lors que le décentrement de l'individu est au fondement de l'éthique artistique du réalisateur. En effet, Michelangelo Frammartino a passé de nombreux mois aux côtés de ces habitants ; pour autant, lors de la projection des *Quattro Volte,* dans le village d'Alessandria del Carretto, les alessandriens ont été déçus du résultat[107]. Eux qui s'attendaient à voir une représentation d'eux ou de leur mode de vie n'ont aperçu qu'arbres, chèvres, vapeurs… Parfois des êtres humains ci et là, mais filmés seulement comme des présences, ils ne s'y reconnaissent pas. Faire de l'être humain une présence comme une autre est à mon sens quelque peu problématique en pratique, puisque cela signifie aussi décentrer les hommes et les femmes d'Alessandria del Carretto,

107 Propos rapportés de la conférence de Frammartino.

qui ont transmis avec fierté leurs modes de vies et leurs rituels à l'équipe du film, sans recevoir en retour la fierté de se reconnaître à l'écran. Le cinéma frammartinien, tout aussi passionnant qu'il soit d'un point de vue théorique et philosophique, me semble quelque peu discutable en termes éthiques d'exécution. Et ce bien que, paradoxalement, le message véhiculé me semble nécessaire, afin d'impacter les spectateurs plus en profondeur, et de les inviter à réfléchir autrement sur leur condition d'êtres vivants. En outre, cette méthode va de paire avec des idées de mise-en-scène particulièrement créatrices et novatrices, puisque le décentrement de l'individu invite à repenser la manière dont il est filmé, certes, mais également la manière de concevoir sa présence par rapport à son écosystème.

2.2.6. Décentrer l'homme : potentiel créatif d'un autre espace

Le décentrement de l'individu comme méthode de mise en scène chez Frammartino permet de repenser totalement l'espace. Je parlais plus tôt du fond et des formes, qui sont deux éléments constitutifs de l'espace de l'écran cinématographique. Mais Frammartino ne reconfigure pas seulement cet espace-ci : sa pensée de l'espace est déjà au cœur de son scénario. Ainsi, dans *Le Quattro Volte*, le poumon de la séquence de la Pita, c'est l'espace. En effet, Michelangelo Frammartino affirme que ce qui l'intéresse durant cette célébration, c'est la manière dont l'espace est modifié, celui de la forêt, d'abord, lorsque l'arbre est coupé, puis celui du village[108]. Durant quelques heures, le sapin en devient le point culminant ainsi que l'épicentre, puisqu'il n'est situé nulle part ailleurs que sur la place du village, à côté de l'église. L'arbre redéfinit totalement l'espace d'Alessandria del Carretto, et c'est précisément ce phénomène qui passionne le réalisateur. Il n'est donc pas assez précis d'affirmer que l'arbre est le protagoniste de la scène. En réalité, c'est la réorganisation spatiale du village qu'il impose, qui est au cœur du chapitre.

Ce positionnement scénographique explique alors les choix de cadrage du réalisateur lors de la « plantation » de l'arbre sur la place du village. En effet, si au moment crucial où les habitants du village dressent le sapin à côté de l'église, De Seta et Laffi sont au plus près des personnages, Frammartino s'en éloigne considérablement. Depuis la forêt, en dehors du village, les toits des maisons voient peu à peu se dresser au-dessus d'eux le feuillage décoré de cet arbre, puis son tronc limé (fig. 45). L'arbre semble se lever seul, presque magiquement, sans la moindre intervention de l'homme.

108 Ibid.

Fig 45 : L'arbre de la Pita trône sur le village

2.2.7. L'arbre de la Pita : une présence en métamorphose

Ce sapin, puisqu'il est l'arbre choisi pour exercer le rituel de la Pita, incarne parfaitement l'idée de présence qui anime Frammartino. Durant la cérémonie, le conifère est en constante évolution et transformation, comme si ses frontières, ses contours, étaient aussi souples qu'un trait de crayon. En effet, l'arbre est d'abord coupé de ses racines et de la terre, puis il est limé pour ne plus être conique mais parallélépipédique. Il est alors orné d'artefacts divers, et planté dans un autre milieu que son environnement naturel. Puis il choit à nouveau. Après cette seconde chute, il est emmené à l'extérieur du village pour poursuivre une vie sous le signe du feu, puisqu'il est transformé en morceaux de charbon. C'est enfin en particules de carbone et d'azote qu'il se désintégrera dans l'air. Durant la Pita, l'arbre figure parfaitement l'idée d'une âme unique transfusée d'un corps à l'autre. Les formes chez Frammartino, selon cette conception, sont sans cesse poreuses et prises dans un processus de métamorphoses constantes. Or, c'est bien en ce sens qu'il faut comprendre l'usage du terme de *présence*.

Frammartino joue en effet avec cette ambiguïté de la forme et du fond, et nous en sommes prévenus dès l'ouverture de la séquence de la Pita. Si chez Pierluigi Laffi et Vittorio De Seta, la séquence s'ouvre sur des sourires et des corps humains aux côtés de l'arbre, celle de Frammartino débute par trois plans qui, au lieu de présenter les êtres humains, dressent le portrait du conifère. Filmé en plan moyen, l'arbre se dresse à l'écran en hiver, enseveli par la neige (fig. 46). Quelques instants

plus tard, une fourmi parcourt les chemins sinueux de ses écorces (fig. 47). Enfin, le sapin est cadré de la même manière qu'au premier plan, au mois de mai cette fois-ci, le mois de la Pita (fig. 48). Le deuxième plan est particulièrement intéressant puisqu'il permet de rendre compte à l'image à la fois du fond en tant qu'écran-statique et en tant qu'écran-cinétique : l'écorce est pratiquement filmée sur le même plan que la fourmi (à quelques millimètres près), pour autant elle incarne ici le fond, le terrain de jeu de l'insecte. L'écran-statique rend compte de toute sa planéité (l'horizon est obstrué), tout en débordant de hors-champ (ce morceau d'écorce n'est qu'une infime partie de l'arbre).

Fig. 46 : L'arbre enneigé.

Fig.47 : Une fourmi parcourt l'écorce.

Fig. 48 : En mars, l'arbre ne sait pas encore qu'il est l'élu de la Pita…

À la fois fond accueillant la fourmi et présence centrale et imposante, l'arbre durant la Pita n'est pas seulement la figuration d'une âme en métamorphose, mais également celle d'une présence dont les frontières poreuses permettent de penser un tout autre statut de l'arbre. Celui-ci n'est pas une partie du fond classique d'un environnement forestier, ni le personnage principal de la séquence. Il est une âme en transition.

2.2.8. Image en crise

Ainsi, les frontières spatiales de l'écran frammartinien sont constamment en crise, poreuses, vivantes et fragiles. Si j'évoquais l'importance de l'échec au travers de l'œuvre du réalisateur italien, c'est bien parce que ce dernier joue constamment entre les frontières. L'espace est pensé comme un état de crise, à la fois fruit d'une composition rigoureuse où le fond orchestre les formes avec précision, et un lieu de porosité accueillant l'événement. Or, il semblerait que l'image soit perpétuellement travaillée et perturbée de l'intérieur par un élément qui domine la pensée du cinéaste : le son. L'élaboration de la bande-son est au cœur des *Quattro Volte* : Michelangelo Frammartino cherche à créer une œuvre sonore vivante, impulsant à l'image un rythme invisible et insaisissable. Si l'on croit à un film *a priori* silencieux, c'est en fait, dans *Le Quattro Volte*, « le son qui guide l'image[109] ». Or, j'aimerais à cet effet citer les propos de Michel Chion lorsqu'il affirme que « dans un premier contact avec un message audio-visuel, l'œil est [...] plus habile spatialement, et l'oreille temporellement[110] ». En effet, si l'œil explore à la fois l'espace, tout en suivant un rythme temporel, l'oreille, elle, travaille par isolement d'un point d'écoute, qu'elle suit dans le temps. Dès lors, si le rythme de l'image est effectivement ordonné par celui du son, le mouvement des images serait perturbé par un rythme qui n'est pas le sien. Ainsi, si une image qui s'étend temporellement dans *Le Quattro Volte* peut sembler s'épuiser, c'est en fait parce que c'est au son que se joue l'énigme du vivant. *A priori,* l'on pourrait prendre le contre-pied de mes propos, en affirmant qu'une telle conception de la relation image/son est classique au cinéma, puisqu'à de nombreuses reprises, le son sert de guide au spectateur. En effet, si je prends l'exemple d'une scène particulièrement rapide, le son marque fréquemment les actions dont l'œil doit se saisir. Mais chez Frammartino, le son n'arbore pas une valeur démonstrative, mais bien créative.

De ce fait, l'image, dont la structure est composée avec attention, est sans cesse travaillée de l'intérieur par le rythme du son. Dès lors, le brouillage des frontières au sein de l'espace de l'image serait dû au travail temporel qui l'impulse tout au long du film. Ainsi, les lignes d'un brouillard en-

109 Entretien avec Frammartino.
110 M. CHION, *Audio-vision*, Malakoff, Armand Colin, 2021, p.19

ivrant le charbonnier seraient autant d'indicateur qu'il faut « regarder ailleurs[111] », regarder avec ses oreilles et « écouter l'image[112] », comme l'indique l'ingénieur du son Simone Olivero.

111 Entretien avec Olivero.
112 Ibid.

CHAPITRE III: La création d'une bande-son fondée sur une certaine écoute du vivant

3.1. *Le Quattro Volte* est-il un film silencieux ?

3.1.1. Une conception du silence vococentriste

Pour saisir ce qu'il faut écouter chez Frammartino, et comment l'écouter, il est nécessaire de comprendre en premier lieu ce qu'est le silence. En effet, *Le Quattro Volte* est *a priori* un film silencieux, au sens où très peu de voix humaines sont enregistrées, et, lorsqu'elles le sont, elles ne sont que très difficilement perceptibles. Aussi, Michel Chion avance que le cinéma est un art centré sur l'être humain. De fait, les ingénieurs du son placent généralement la voix humaine avant tout autre élément dans leur travail. Mais plus que la voix, qui peut être cri ou gémissement, c'est le verbe, ou plus exactement la parole qui est au cœur du septième art. En effet, puisque l'homme place la parole au centre de ses interactions et que le cinéma est profondément humain, il me semble juste de qualifier le septième art d'art vococentriste[113]. Ainsi, de nombreux films mettent en scène le silence comme un arrêt de la parole, comme le rappelle le chercheur Anthony Fiant à propos de *Bande à part* (Jean-Luc Godard, 1964), lorsqu'au cœur du film, le fameux trio se rend au café de Vincennes et Franz propose, désespéré de ne pas savoir que dire, une « minute de silence »[114]. Par conséquent, sonder l'écoute et le silence au cinéma revient à questionner la manière dont le film considère et conçoit l'être humain. En effet, concevoir la parole comme l'essence de l'homme et le cœur des relations entre êtres humains implique une certaine conception de ce dernier.

Si l'on confère à la parole un statut profondément humain, notons que le silence est bien souvent détaché de l'homme, pour être relégué au plan de la nature, selon la dichotomie nature/ culture. En effet, ce serait l'apparition du langage chez l'humain qui aurait rompu le silence, apanage, lui, de la nature[115]. Ainsi, au cinéma, mettre en scène un homme tout en silence - comme c'est le cas pour le vieil homme des *Quattro Volte* - n'est jamais un acte anodin. Si la parole est ce qui fait de l'homme un homme, alors son silence dévoilerait, à son insu, ce qu'il a en lui de plus brut, comme un soupir insondable et convulsif émanant de son corps, presque comme une connexion à un espace-temps qui ne lui appartiendrait pas totalement. Ce silence révélerait sa part d'être humain en tant qu'être vivant plutôt qu'en tant qu'homme, selon la définition des termes qui se trouve au début de ce mémoire.

113 M. CHION, op.cit., p.14.
114 A. FIANT, *L'attrait du silence*, Crisnée, Belgique, Yellow now, 2021, p.10.
115 *Dictionnaire de Philosophie*, "SILENCE", Paris, Nathan, 2018, p.331.

3.1.2. Écouter le silence

Ainsi, le silence des *Quattro Volte* n'est pas muet, il raconte une histoire, celle d'une connexion intense de l'être humain qui écoute son environnement, qui écoute tout simplement. Afin d'illustrer mon propos, j'aimerais m'appuyer sur l'ouverture du film et la première apparition du berger. Ce dernier n'est pas présenté par son visage ou son corps, mais moins encore par sa voix. Filmé au loin dans un plan d'ensemble, il suit son troupeau de chèvres (fig. 49). Elles bêlent, se poussent, agitent leurs cloches, tandis que le chien court et aboie, intrépide. Le vieil homme, lui, est silencieux. Ce sont ces sons qui l'entourent qui dressent son portrait, ainsi que son silence. Son silence ne serait pas une négation, une *absence* de parole, mais bien l'affirmation d'une identité qui se définit par l'écoute et l'attention. L'écoute et l'attention de l'autre, du troupeau, des chèvres, du chien, du son des arbres. D'ailleurs, il ne se présente jamais autrement que par ses gestes et son silence : jamais l'on entendra son prénom, son nom, son âge, ni même l'histoire de sa vie passée. À ce propos, je précise que ce silence n'est pas simplement subi par le berger qui vit pour la majorité de son temps entouré d'animaux, puisqu'il rencontre également des pairs, notamment à l'église, à qui il ne parlera pas, voire très succinctement.

Fig. 49 : Le berger et son troupeau au loin.

Dès lors, cet être est simplement là, entièrement présent à nous par son silence. Et justement, son portrait se poursuit avec un plan en contre-plongée illustrant le feuillage d'un arbre dans le vent (fig. 50). Or, à cet instant, ce qui importe n'est pas moins ce qu'il faut voir que ce qu'il faut entendre. Si l'image montre dans un premier temps les animaux au loin sur les collines, puis dans un second temps le feuillage, le son, lui, superpose le bruit du vent animant la ramée de l'arbre à celui des chèvres et du chien fig. 51). Ce montage sonore singulier, résultat d'un travail par superposition de strates - spécificité technique sur laquelle je reviendrai en détail un peu après - permet d'insister sur l'importance de l'écoute sur plusieurs niveaux, et d'habituer l'oreille du spectateur à écouter les sons plus en profondeur. D'abord les sons les plus manifestes : les bêlements, les sons de cloche, les aboiements, puis des bruits plus subtils : le vent caressant un arbre… Or, ce qui confirme l'importance de l'écoute des sons à cet instant, c'est le silence du vieil homme, qui, à l'occasion d'un troisième plan, est assis contre le tronc d'arbre et tend le visage vers les feuilles ramageant (fig. 52).

Fig. 50 : À l'image : un feuillage.

Fig. 51 : Au son : le feuillage et le troupeau.

Fig. 52 : Le berger écoute.

3.1.3. Faire du spectateur un auditeur attentif

J'insiste sur la qualité active de ce silence, qui semble également inviter le spectateur à rejoindre le berger dans cet état d'attention auditive au vivant. Je précise que mon intention n'est pas d'idéaliser le silence du berger pour le réduire à une attention foncièrement et uniquement méditative, mais plutôt de porter mon attention sur la mise-en-scène de ce dernier, comme une présence[116] invitant le spectateur de la salle à écouter par lui-même, à écouter les sons autrement. Or, l'écoute, dans le cadre de mon travail, constitue une véritable méthode d'attention au vivant. J'estime que c'est par la création d'une bande-son tout à fait particulière, que Michelangelo Frammartino partage avec les spectateurs-auditeurs une sensibilité envers le vivant. À ce propos, ce n'est pas un hasard si l'homme est la première espèce présentée dans le film. Cette dernière joue le rôle d'accompagnateur pour le spectateur, comme je le démontrais au cours du premier chapitre, mais également d'initiateur à une certaine forme d'attention auditive au vivant. Ainsi, l'imitation de la posture du spectateur - ou plutôt de l'auditeur - de la part du berger, permet de stimuler l'écoute du spectateur dans la salle de cinéma. Comme deux voix qui se cherchent sans bruisser, le berger et le spectateur conjoignent leur méditation auditive vers le même élément, l'âme du vivant.

Or, le silence humain, lorsqu'il n'est pas seulement subi, mais également souhaité et partagé, s'avère être un lien puissant *entre* les êtres humains. Je souligne la préposition « entre », puisque le lien qui les joint trouve son nœud véritablement *entre* les êtres : le silence aurait avoir avec cette union animiste que nous évoquions, cette connexion vers un autre espace-temps. En effet, rappelons que le silence est également synonyme de recueillement, de prière, de religion - au sens étymologique de *religio*[117] - c'est-à-dire d'un lien unissant l'homme à l'outre-humain. Et, justement, je tiens à rappeler la scène de l'église, où la poussière s'envole dans les airs, un instant qui dévoilerait subtilement cet « entre humain » tout en silence. Or, c'est précisément parce que ce plan est présenté silencieusement qu'il acquiert toute sa valeur contemplative.

3.1.4. Peut-on vraiment parler de silence ?

Ainsi, le silence dans *Le Quattro Volte* apparaît moins comme une absence passive de parole, mais bien comme une invitation à considérer voire à contempler les présences qu'il entoure. Toutefois, je ne peux échapper au poids sémantique de la notion de silence, et il est important de

116 Je rappelle que les personnages des *Quattro Volte* sont en réalité à considérer comme des *présences* partageant une âme commune.

117 C. AUVRAY ASSAYAS, « Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres », 2016 160-1, pp. 363-378.

préciser ce qu'elle implique ainsi que d'établir ses limites plus en détail. Au début du chapitre, j'indiquais le lien étroit entre le concept de silence et celui de culture, par opposition à l'idée de nature. Puisque le silence est fréquemment conçu comme une propriété dite naturelle, contrairement aux bruits incessants qui assaillent les villes, l'idée d'un lieu silencieux est systématiquement liée à celle de la "nature". Le silence et la nature sont apparentés à une idée d'absence et de fixité, là où le bruit et l'activité humaine (issue de l'idée de culture) relèvent de la présence sensorielle et du mouvement. Or, j'aimerais rappeler les propos de Baptiste Morizot à cet égard. Il affirme que notre peuple est atteint d'une cécité globale et sensorielle, qui se manifeste par des affirmations telles que "il ne se passe rien", ou encore « la forêt est silencieuse », dans des lieux dits « naturels »[118]. Le philosophe marque alors l'importance de retrouver notre sensibilité aux sons du vivant, aux autres manières d'écouter et de porter notre attention à d'autres formes de vie. Ainsi, comme je l'évoquais, le frémissement du feuillage d'un arbre caressé par le vent, n'est pas silencieux mais il est bel et bien sonore et mérite que notre attention lui soit prêtée. Il convient alors de préciser mon propos afin d'attribuer un qualificatif plus adapté aux sons qui composent *Le Quattro Volte*.

3.1.5. La bande-son des *Quattro Volte* et le Paysage sonore

Raymond Murray Schafer invite à relativiser la notion de silence en développant l'idée de paysage sonore. Le paysage sonore désigne « L'environnement des sons. [...] Le terme s'applique aussi bien à des environnements réels qu'à des constructions abstraites[119] », qui vont du paysage métropolitain aux fonds marins. Son étude porte notamment sur deux concepts : celui de paysage sonore lo-fi et celui de paysage sonore hi-fi. Le théoricien de la musique explique qu'un paysage sonore hi-fi se distingue par un rapport signal/bruit satisfaisant (chaque son y est clairement perçu)[120]. Une forêt dans laquelle nous entendons distinctement le son des oiseaux et le craquement de la terre sous nos pas, est un exemple de paysage sonore hi-fi. Au contraire, le paysage sonore lo-fi se caractérise par une « cacophonie » ambiante et confuse[121], que Schafer condamne. En effet, Schafer insiste sur la nécessité de protéger nos oreilles de la pollution sonore, omniprésente dans les métropoles et les grandes villes. Ainsi, l'étude du paysage sonore vise à rechercher les principes qui permettront d'améliorer la qualité esthétique de l'environnement sonore. Ce dernier étant entendu comme une grande composition musicale, dont les sons sont analysés individuellement afin de pen-

118 B. MORIZOT, op.cit., p. 22.
119 R. MURRAY SCHAFER, *Le Paysage sonore*, Marseille, Wildproject, 2010, p. 384.
120 Ibid, p. 77.
121 *Ibid*, p. 339.

ser et créer le meilleur agencement possible ; c'est le travail du *designer* sonore[122].

Dès lors, Frammartino s'avère être un véritable guide pour l'oreille, voire un *designer* sonore, à la fois par sa mise en scène et par les techniques rigoureuses de prise de son et de montage sonore, comme nous le verrons plus en profondeur par la suite. Les paysages calabrais des *Quattro Volte* ne sont pas des paysages silencieux mais bien des paysages hi-fi, où chaque son trouve son amplitude et son importance, et ce jusqu'aux sons que nous, êtres humains, n'entendons pas forcément. Ainsi, Simone Olivero, ingénieur du son sur le tournage, déclare avec amusement avoir consacré des heures entières à enregistrer le son des escargots : "Le reste de l'équipe technique me prenait pour un fou lorsque j'annonçais : « Aujourd'hui je vais enregistrer les escargots ! »[123] ». En effet, dans la cuisine du berger, une vingtaine de ces colimaçons ondulent autour d'une casserole, cherchant à s'échapper de leur sort macabre (fig. 53). Si nous sommes attentifs, aux côtés des bruits des clochettes, nous entendons effectivement le mucus qui s'échappe des corps des petits gastéropodes, lorsqu'ils se déplacent sur les différentes surfaces du plan de travail[124].

Fig. 53 : Les escargots s'échappent.

3.1.6. Sons-émanations

Or, en portant une telle attention acoustique aux sons d'éléments que nous n'entendons ou que nous n'écoutons très rarement, à l'instar des salivements d'escargots ou de la fumée qui se dégage des charbonniers, Frammartino vise à porter l'attention du spectateur sur des éléments que nous pourrions qualifier de "silencieux". À cet égard, Olivero déclare qu'il cherchait à enregistrer

122 *Ibid,* p. 338.
123 Entretien avec Olivero.
124 Cf. fig. 56, p.80 pour scanner le QR code.

chaque son que l'on voyait, mais aussi chaque son que l'on ne voyait pas [hors-champ][125]. Cette quête de la sonorisation d'éléments parfois même inaudibles pour l'oreille humaine, tels que la terre ou la poussière, apparaît comme un idéal, un idéal qui confine paradoxalement avec celui de vouloir enregistrer le silence. De la même manière, il s'agit de conférer un espace matériel à une réalité temporelle qui nous échappe totalement. À cet effet, le critique d'art Guillaume Desanges déclare :

> Le silence n'est [...] jamais absolu ni achevé, mais reste un horizon qui se dérobe sans cesse, et que l'œuvre approche dans la diversité et la fertilité de ses applications.[126]

Chaque son ou chaque silence dévoilent sans cesse un autre silence ou un autre son, se dérobant l'un et l'autre sans cesse à l'outil cinématographique. Dès lors, *Le Quattro Volte* serait moins un recueil de sons qu'une quête vaine et insatiable vers les confins de notre sensibilité acoustique.

De ce fait, la recherche sonore dépasse amplement la prise de sons dits « démonstratifs[127] », c'est-à-dire de sons qui illustrent une action ou une image. J'emprunte ce qualificatif à Andrea Chimento, qui affirme que l'usage de l'audio dans *I Dimenticati* est « purement démonstratif[128] ». En effet, dans le documentaire, une image équivaut à un son. C'est-à-dire que le son accompagne l'image et appuie sa compréhension. Par exemple, lorsque l'on voit un vieil homme chanter, on entend le même événement au son. De son côté, Frammartino tend vers une volonté de capturer un environnement sonore dans sa globalité, et j'irai jusqu'à parler de l'âme du lieu, que j'entends au sens de *genius loci*. Le son existe pour lui-même et révèle le *génie* de son milieu, sa spécificité et son histoire globales. Ainsi, Frammartino chercherait à révéler des sons relevant du microscopique (la poussière dans l'église, le vent) jusqu'au macroscopique intangible (l'atmosphère terrestre). Or, dans ce contexte, il n'est pas question de silence ou de bruits, mais de ce que je qualifierais de "sons-émanations", selon la formule de Michel Chion, la "parole-émanation". Le théoricien définit ce concept comme suit :

> La parole-émanation est une parole hors de l'action, anti-théâtrale, qui n'est parfois même pas entendue. [...] Elle peut aussi murmurer comme la rumeur du monde[129].

Chion évoque un certain type de parole que je qualifierais d'inutile du point de vue narratif, à tel point qu'elle n'est parfois « même pas entendue[130] ». C'est une parole qui survient comme un soubresaut de réalité dans le film, puisqu'en effet, au cinéma, les dialogues sont toujours retravaillés et "purifiés" de tout détail vocal qui nuirait à leur clairaudience. Frammartino déclare à ce propos :

---

125 Ibid.
126 G. DESANGES, Introduction au journal de l'exposition *Nul si découvert*, Le Plateau/FRAC Ile de France, 9 juin-7 août 2011, p.5.
127 A. CHIMENTO, *« Tra documentari e racconti di vita »,* in R. DELLA TORRE, *Fuori Circuito, Altre forme di produzione del cinema italiano,* Milan, Educatt, 2021, p. 24.
128 Ibid.
129 M. CHION, op.cit., p.135.
130 *Ibid.*

> Considérons une discussion au cinéma : les dialogues sont toujours propres et nets, mais dans la vie, ce n'est pas comme ça. [...] Il y a toujours des personnes qui coupent la parole, qui disent quelque chose trop fort ou au contraire que l'on entend pas. [...] Il y a toujours une rumeur ambiante.[131]

Or, lorsque Chion parle d'un murmure de la "rumeur du monde", il fait référence à un type de parole qui s'extirpe de l'action narrative, renouant ainsi avec une certaine idée du silence. En fait, lorsque nous entendions le silence comme un soupir appartenant à un espace-temps outre humain indicible et inaudible, il s'agissait là plutôt de sons-émanations. Ainsi, ce néologisme apparaît comme une terminologie idéale pour définir la conception sonore chez Michelangelo Frammartino : les sons sont présents, parfois positionnés les uns sur les autres, parfois inaudibles. Il faut porter une attention particulière à la matière sonore pour pouvoir y déceler les différents éléments qui la composent. Si je parle de matière c'est parce que la bande-son des *Quattro Volte* est véritablement considérée comme un témoignage, une empreinte de différentes catégories de sons, au sein de différents espace-temps. Le son est effectivement le pendant temporel d'une situation spatiale et matérielle[132] : il est une matière, une trace qui *émane* véritablement d'un corps. Les sons sont l'empreinte matérielle, l'émanation charnelle d'une présence, une véritable matière aux multiples dimensions. De la même manière que nous parlions des personnages comme des *présences*, les sons sont des *émanations* de ces dernières, autrement dit des marqueurs temporels de ces présences.

3.2. La création d'une bande-son comme méthode d'attention au sensible

3.2.1. L'idée de non-impérialisme sonore au cœur du concept de l'écoute

Ainsi, ces émanations acoustiques, de la même manière que les présences dont elles témoignent, sont placées sur le même plan sonore, selon l'idée de ne pas imposer l'émanation d'une présence plus qu'une autre. Frammartino refuse en effet que l'être humain "qui a l'habitude d'être au sommet de la hiérarchie sonore [et donc de décider quels sons nous entendons plus ou moins], soit l'élément dominant de la bande-son[133]".

En effet, Murray Schafer déclare que l'être humain assoit sa domination sur son environnement par un « impérialisme sonore », synonyme de pollution sonore, un phénomène qu'il définit comme suit : « Lorsque la puissance sonore est telle qu'elle s'impose à un paysage, on peut également parler, à son sujet, d'impérialisme.[134] ». Et c'est tout à fait ce que Michelangelo Frammartino cherche à contrer. Ainsi, il me tient particulièrement à cœur de démontrer l'importance du son et de

131 Entretien avec Frammartino.
132 M. CHION, op.cit., p.19.
133 Entretien avec Frammartino.
134 R. MURRAY SCHAFER, op.cit., p.123.

l'écoute dans *Le Quattro Volte*, car c'est précisément au niveau acoustique que se joue le plus intensément l'idée de décentrement de l'être humain. Le décentrement de l'homme serait effectif seulement dans un espace-temps marqué par une idée de non-impérialisme sonore.

3.2.2. Troquer ses yeux pour ses oreilles

Or, afin d'embrasser au mieux la manière dont a été pensée et construite la bande-son des *Quattro Volte,* il est important de saisir le lien entre l'impérialisme sonore et notre culture marquée par une large domination visuelle. Paradoxalement, l'impérialisme sonore - donc la domination d'un type de son par rapport aux autres dans un paysage acoustique - n'est possible que dans un environnement régi par l'image. À ce titre, Murray Schafer affirme qu'un paysage sonore lo-fi est marqué par la domination d'un sens par rapport aux autres - en l'occurrence la vision - comme c'est le cas au sein de nos milieux citadins occidentaux. Cela n'est pas en rapport avec l'humain en lui-même ou même avec sa densité dans un milieu donné, mais bien avec une société qui se base sur une surutilisation de la machine, de l'image publicitaire. Obstrués par une surstimulation de la vision, les autres sens seraient constamment contraints et guidés par celle-ci. Murray Schafer résume ainsi cette situation : « Le cloaque sonore a beaucoup plus de risques de voir le jour dans une société qui troque ses oreilles pour ses yeux.[135] ».

Michelangelo Frammartino cherche justement à contrebalancer cette « domination de la culture visuelle[136] », conséquence directe d'une société imposant sa domination anthropologique. Or, le cinéaste qualifie ce type de domination humaine et visuelle de moteur de l'industrie cinématographique, à un niveau industriel, voire « économique et politique[137] », tant elle est diffusée et acceptée globalement. Ainsi, conférer une importance radicale au travail de la bande-son du film, comme le fait le réalisateur italien, est une volonté marquée par une idée théorique et philosophique, voire spirituelle dans le cas des *Quattro Volte*. En effet, travailler ainsi la bande-son permettrait de stimuler l'oreille, en la considérant comme un « antidote au surmenage visuel de notre époque[138] », afin de retrouver un équilibre, une harmonie entre les cinq sens humains.

Un surmenage, qui, a mon sens, obstruerait également la vision elle-même, ou plutôt la « clairvision[139] ». Ainsi, une société qui surexploite la vision par rapport aux autres sens, surexploi-

135 D'ailleurs, le musicien poursuit en affirmant que cela n'a rien a voir avec la « densité humaine ni d'un accroissement des naissances. Une visite des souks et des villes traditionnelles du Proche-Orient impressionne par le calme et la manière presque furtive dont une population très nombreuse vaque à ses affaires sans gêne mutuelle.". Dans R. MURRAY SCHAFER, op.cit., p.339.
136 Entretien avec Frammartino.
137 Ibid.
138 R. MURRAY SCHAFER, op.cit., p.339.
139 Néologisme adapté du concept de "clairaudience" développé par R. Murray Schafer dans R. MURRAY SCHAFER,

terait en réalité un certain type d'image dont l'archétype trouverait sa place dans les publicités. Je parle des « images collectives[140] », qui s'apparentent à des « icônes » tant elles forment une unité collective de représentation, à tel point qu'elles obstrueraient paradoxalement le sens de la vue lui-même, occultant par la même occasion ce que nous qualifions lors du premier chapitre la "vision", autrement dit l'imagerie interne et singulière propre à tout être humain. Cette faculté sensorielle, Marc Augé la qualifie de capacité de « rêve », c'est-à-dire de formation d'"images personnelles" issues d'imagination singulières. Ces images personnelles permettraient de recentrer l'être humain sur ses propres sensations en tant qu'être vivant. D'ailleurs, puisque l'image frammartinienne naît d'une urgence de retranscrire des images mentales, celle-ci relève directement du concept de « rêve[141] » que j'évoquais plus haut : elle transmettrait ainsi au spectateur une certaine sensibilité qui dépasse l'idée d'image matérielle pour rejoindre une sensibilité spirituelle et sensorielle.

Dès lors, j'aimerais revenir sur l'importance de l'image dans ce processus de création sonore. Dans *Le Quattro Volte*, les plans sont en grande majorité particulièrement lents, et leur cadrage vaste. En outre, ils sont pour la plupart sobres et spacieux. Ainsi, nous avons le temps de nous y plonger et de les sonder avec attention. L'apparente simplicité de ces cadrages permet au son de prendre toute son ampleur et de le laisser guider les yeux du spectateur, curieux de découvrir ce qu'il entend. Cette sobriété visuelle permet d'élargir le champ d'attention du spectateur, d'autant plus que la lumière des images est quasi systématiquement une lumière naturelle. Ainsi, certains plans sont marqués par une certaine obscurité (fig. 54). Je pense par exemple à la scène du berger chez lui, où les tonalités sont presque grisâtres (fig. 55). L'usage des lumières naturelles, ainsi que le choix d'une colorimétrie marquée par le réalisme et la sobriété, permettent également d'intensifier l'attention sensible du spectateur. À ce titre, j'aimerais citer ici une maxime de Murray Schafer selon laquelle « le romantisme naît avec le crépuscule ; il meurt avec l'électricité.[142] ». Le musicien entend le romantisme comme l'art d'exalter les sens, or à son sens, l'ère industrielle - marquée par l'avènement de l'électricité - aurait participé au déclin des capacités sensibles et sensorielles des hommes touchés par le phénomène. Le faible faisceau lumineux de la bougie ou encore le coucher et le lever du soleil, entraînant avec eux une ouverture et une restriction du champ visuel permettraient d'amplifier nos capacités sonores. Je trouve cette pensée particulièrement lyrique et pertinente dans l'analyse du couple image-son dans *Le Quattro Volte*. Le spectateur du film, grâce à l'immersion du réalisateur dans un village aux allures traditionnelles et au rythme marqué par les saisons naturelles, voit à mon sens ses sens exaltés et célébrés, notamment l'ouïe, libérée d'une image surchargée, et libre d'écouter un paysage sonore subtil et complexe.

---

op.cit., p.385.
140 Marc Augé, *La Guerre des rêves,* Paris, Seuil, 1999, p. 74.
141 Ibid.
142 R. MURRAY SCHAFER, op.cit., p.100.

Fig. 54 : À la tombée de la nuit, le berger rentre son troupeau.

Fig. 55 : Quelques instants avant le coucher.

Je tiens à nuancer toutefois le lien entre le travail de Schafer et celui de Frammartino, en précisant que la pensée du musicien repose sur une forte conviction écologique, tandis que l'œuvre du cinéaste relève plutôt d'une pensée philosophique et spirituelle du vivant. Quoi qu'il en soit, l'harmonie sensorielle chère au musicien canadien est fondamentale dans la pensée cinématographique de Frammartino, celle-ci étant basée sur un certain animisme, une idée de l'âme comme une entité globale et vivante entre les éléments de notre écosystème. Or, cette âme n'est perceptible qu'à travers un usage aiguisé de l'ensemble de nos sens. À ce titre, Simone Olivero explique sa compréhension des *Quattro Volte* de la sorte :

> C'est un film spirituel avant tout selon moi, au sens où ce n'est pas un film qui explique quelque chose et qui impose directement un discours, mais il faut que le spectateur trouve les instruments pour voir ce qui s'y trouve, c'est une œuvre mystique ! Dans de nombreux autres films, tout cela est montré à travers les yeux des hommes, alors que dans *Le Quattro Volte*, l'être humain est au même plan qu'une chèvre ou même qu'un rocher.[143]

Dès lors, *Le Quattro Volte* a pour ambition de véritablement décentrer non pas l'homme

143 Entretien avec Olivero.

mais bien les images collectives, ou plutôt les icônes, construites et imposées par l'homme moderne occidental, et ce grâce à une utilisation singulière et importante de la prise de son et du montage sonore.

3.2.3. La création de la bande-son au fondement de la méthode de réalisation

Michelangelo Frammartino insiste sur l'importance du montage sonore, une étape cruciale dans la réalisation des *Quattro Volte*. D'ailleurs, il souligne le choix de son monteur en charge du son : Benni Atria. Atria possède « une véritable vision du son sensible[144] », qui est due non seulement à son expérience en tant qu'ingénieur du son sur de nombreux tournages, tels que *La vie est belle* (R. BENIGNI, 1997), ainsi qu'à ses précédents travaux de en tant que monteur musical, qui requièrent une approche beaucoup plus expérimentale du son.

Ainsi, lors de notre entretien, le cinéaste transalpin raconte les difficultés techniques qu'il a rencontrées, liées à une "conception du son [au cinéma] généralement construite et fondée à partir de l'image[145]" :

> En général [...] au cinéma, on monte les images de la première scène, et lorsque cela est fait, c'est un son très élémentaire que l'on vient travailler par la suite. C'est un problème qui est au cœur de l'acte même de monter un film : il n'est pas possible de faire dialoguer entre eux les logiciels de montage de l'image et du son, et leur construction même induit que l'on travaille l'image d'abord, et ça c'est vraiment handicapant. Mes monteurs et moi travaillons sur Avid comme logiciel de montage principal. Avid ne permet de travailler le son que très succinctement et grossièrement, ce qui oblige à terminer le montage d'une scène dans un premier temps, puis de passer au montage sonore sur un logiciel de montage sonore et de mixage [Pro Tools en l'occurrence], pour commencer la véritable élaboration du son. Cela signifie vraiment que c'est la scène [l'image] qui dirige le film, sa syntaxe, sa complétude, son sens, et le son intervient seulement lorsque toutes les décisions de la scène visuelle sont prises.[146]

Frammartino pointe du doigt ce manque de dialogue entre les logiciels de montage vidéo et sonore, qui empêche à son sens une créativité au cinéma guidée par l'audio, tout en imposant une domination par l'image. Il porte un point d'honneur à rebattre les cartes et inverser ces jeux de hiérarchie. Accompagné de Benni Atria, Frammartino monte le son déjà durant les phases initiales du montage, et en vient même parfois à créer et finaliser certaines bandes-sons avant d'avoir terminé le montage de l'image pour la scène en question. D'ailleurs, Atria est intervenu à plusieurs reprises lors du tournage, afin de s'imprégner sensiblement des méthodes de travail de l'équipe technique, mais surtout de celles des ingénieurs du son, afin d'intégrer au mieux leurs intentions au montage. Cette domination visuelle au cinéma, qui se manifeste très clairement lors du montage, fait déjà foi

144 Entretien avec Frammartino.
145 Ibid.
146 Ibid.

au moment du tournage. Frammartino explique ce système et comment il tente de l'inverser :

> Lors du montage, je confère au son une attention toute particulière. Par exemple, je répète toujours la scène entièrement si le son n'est pas satisfaisant. Lorsque cela arrive, habituellement, les ingénieurs reprennent le son "à vide" [c'est-à-dire sans filmer en même temps]. Autant durant les phrases de tournage que de montage je veille à ce que le son soit au centre de la création artistique.[147].

Simone Olivero, l'un des ingénieurs du son des *Quattro Volte,* précise la singularité d'un tel tournage, non seulement au niveau de la prise sonore elle-même, particulièrement exigeante, mais également par la collaboration très étroite et singulière de l'équipe technique:

> La méthode de tournage de Michelangelo était vraiment portée sur le son et a impacté l'ensemble de l'équipe technique. Durant le tournage, mon équipe du son n'était pas de côté par rapport au chef opérateur. Nous collaborions véritablement, à tel point que le directeur de la photographie [Andrea Locatelli] en fonction des besoins du son, ce qui ne m'est plus jamais arrivé lors de mes tournages. [...] Par exemple, lors des moments où les microphones se concentrent sur certains éléments, on cherche à capter des sons en particulier et à en exclure d'autres, en particulier les bruits causés par le reste de l'équipe technique, alors ces derniers ne doivent pas faire de bruit à cet endroit. Mais lorsque nous prenons le son depuis plusieurs postes différents pour une même scène, comme nous le faisons quasi systématiquement pour les *Quattro Volte*, il faut que l'équipe toute entière s'adapte à nous et travaille parfaitement silencieusement.[148]

Ainsi, Frammartino met au point une méthode de travail qui vise à construire un autre langage cinématographique, fondé sur une ré-harmonisation des sons, excluant le mieux possible la parole humaine pour se recentrer vers d'autres voix, d'autres sons, et construire au niveau de la bande-son ce qui s'apparenterait le mieux à un paysage sonore hi-fi.

3.2.4. Le montage d'une bande-son sans dialogue

Pour ce faire, le réalisateur tend à définir un autre mode de langage cinématographique, en particulier au travers du montage sonore. Lors de notre entretien, Michelangelo Frammartino m'expliquait que sur Pro Tools, le logiciel de montage utilisé pour le film, la ligne sonore principale est celle des dialogues (comme c'est le cas pour l'ensemble des logiciels de montage à ma connaissance). Chaque ligne de montage correspond, lors de la diffusion du film en salle de cinéma, à un certain type et emplacement d'enceinte. Dans ce contexte, la ligne de dialogue est pensée pour être diffusée sur les hauts parleurs situés derrière l'écran : c'est la ligne sonore que les spectateurs entendent le plus frontalement et distinctement. C'est donc, en quelque sorte, la ligne la plus importante à définir lors du montage. Or, puisque celle-ci est destinée aux dialogues [humains, bien entendu], une telle conception du montage centrée sur la ligne des dialogues ne convenait pas à Frammartino. Ce dernier m'expliquait le cœur de ce problème : les sons principaux à définir lors du mon-

147 Ibid.
148 Entretien avec Olivero.

tage sont ceux des protagonistes, mais dans *Le Quattro Volte*, ces derniers ne sont pas, ou sont très rarement, des êtres humains. Dans le second épisode du film, la présence-personnage principale est la chèvre[149]. Ainsi, Frammartino raconte qu'il a dû convaincre son monteur de placer les bêlements des chèvres sur la ligne des dialogues. Malgré les désaccords, la proposition a été entendue : les cris animaux sont placés au premier plan sonore, bien distinctibles de ce que je qualifie pour le moment d'environnement sonore (à savoir le vent, les pas du berger, le reste du troupeau, etc)[150].

Toutefois, outrepasser la frontière animale au niveau sonore est plus complexe. En effet, les troisième et quatrième épisodes ont respectivement pour protagoniste un arbre et une envolée de fumée. Dans ces cas, il est bien plus complexe de distinguer et de décider quels sons sont à placer sur la ligne audio, et lesquels sont à reléguer sur les lignes destinés au fond sonore. En effet, dans *Le Quattro Volte*, lors des deux premiers épisodes, les éléments végétaux et minéraux sont majoritairement positionnés sur les lignes annexes. Sur la ligne des dialogues, Frammartino place alors tantôt le crépitement du bois qui brûle dans la charbonnière, tantôt le vent qui valse avec les feuilles du sapin de la Pita. Cet effet, au niveau esthétique et sensible, crée une forme de paysage sonore complexe d'où le son provient de chaque coin du cadre à la fois, ainsi que des éléments hors-champs. Puisque des sons tels que celui du feuillage, des insectes, du bois, de la poussière, etc, glissent tour à tour sur la ligne des dialogues - celle que l'on entend le plus distinctement dans la salle de cinéma[151] - le spectateur-auditeur se sent entouré de multiples strates sonores provenant de différentes directions et de différentes situations (inserts, enregistrements d'ensemble, etc).

3.2.5. Transmettre au spectateur le goût du mystère sonore qui anime le vivant

La bande-son s'imposerait alors plus comme une œuvre musicale complexe à part entière, qu'une composition sonore destinée à accompagner la vidéo. En effet, si Frammartino refuse l'utilisation d'une musique traditionnelle qui rapporterait « le spectateur sur le territoire de la parole, de l'émotion humaine et de la narration[152] », le réalisateur tient à créer une « composition sonore [...] marquée par une sensation d'harmonie incontrôlée[153] » et non-façonnée par l'homme. Si, évidemment, la bande-son des *Quattro Volte* est construite artificiellement, elle permet de recréer un paysage sonore hi-fi, où s'entremêlent à la fois complexité et clairaudience. Ainsi, elle se rapproche de la composition musicale au sens où l'idée qui la régit est celle de recréer une harmonie complexe, envoûtante et rythmée. Il s'agit d'une orchestration des enregistrements sonores naturels. En ce

149 Entretien avec Frammartino.
150 Propos rapportés de la conférence de Frammartino.
151 Frammartino insiste sur le fait que ses films sont pensés pour être visionnés en salle de cinéma. Dans : Entretien avec Frammartino.
152 Entretien avec Frammartino.
153 Ibid.

sens, le travail de Beni Atria et Michelangelo Frammartino s'apparente au « design sonore[154] »", c'est-à-dire à une conception d'une composition sonore artificielle visant à reproduire l'idée d'équilibre sonore naturel.

Or, c'est justement grâce à cette orchestration artificielle d'éléments sonores issus du vivant, que Frammartino peut au mieux inciter le spectateur-auditeur à l'attention auditive. Je tiens à préciser que ce n'est pas simplement le montage de sons quelconques enregistrés dans un milieu naturel entre eux qui permet cela, mais cela est dû à la création d'une bande-son motivée par l'idée de transmettre une émotion sonore complexe et *mystérieuse*, dont je vais tenter d'en expliquer certains secrets. Je parle de mystère car le son des *Quattro Volte* n'est pas démonstratif ; ainsi le spectateur est incité à chercher par lui-même d'où proviennent les sons qu'il entend, à en lier certains à l'image, d'autres à sa propre imagination, créant ainsi un flux actif et vivant de sensations collectives et personnelles. Frammartino crée, le temps d'un film, une idée du mystère sonore qui anime le vivant, grâce à la mise en lumière de sons au premier plan, dont on n'est pas sûrs de l'identité, des sons qui nous sont à la fois familiers et impénétrables. Ces mystères que Simone Olivero cherchait lors du tournage à enregistrer non seulement avec précision mais surtout avec sensibilité, afin de rendre justice à autant de sons que de « souvenirs ancestraux[155] ».

3.2.6. Écouter les vibrations

Michelangelo Frammartino cherche à restituer au mieux l'idée de ces « souvenirs ancestraux », en créant une bande-son multidimensionnelle. L'idée est de créer une expérience d'attention au vivant pour le spectateur, en le sensibilisant à l'écoute des sons auxquels il ne prête pas attention habituellement, tels que le mucus d'un escargot. Reprenons alors l'exemple de la scène du berger qui cherche à faire entrer les gastéropodes dans sa marmite. Nous entendons sur le même plan sonore le son des escargots qui se déplacent et les bruits des clochettes des chèvres[156] (fig. 56)

154 R. MURRAY SCHAFER, op.cit., p.340.

155 Durant notre entretien, Simone Olivero qualifie les sons que l'on entend dans *Le Quattro Volte* de "souvenirs ancestraux".

156 Je précise que les sons sont effectivement placés sur la même ligne de montage, mais cela n'est pas à confondre avec le niveau d'intensité sonore : le son des clochettes est plus fort que celui des escargots, pour autant, puisque les sons sont placés sur le même plan, nous entendons aussi distinctement celui des gastéropodes que celui des chèvres, ce qui n'est pas le cas pour une oreille humaine dans la réalité.

Fig 56 : Les escargots et les clochettes.

Ce rendu sonore, loin d'être réaliste, bien que très subtil, est dû au fait que le monteur a placé le son des salivations du gastéropode sur la ligne de montage principale. Elle est donc la plus forte, et celle que l'on entend le plus distinctement au cinéma. Ce jeu de réglages d'intensité sonore permet d'obtenir à la fois un rendu extrêmement réaliste - les aboiements sont tout de même nettement plus forts - tout en apportant une dimension subtile et complexe, qui incite quasi inconsciemment le spectateur à s'intéresser de près au déplacement des escargots. Le fait d'augmenter le son de cet enregistrement au montage, en le rendant net et audible pour l'oreille d'un être humain, permet d'ouvrir l'imagination du spectateur à l'existence d'autres sons, d'autres types de vibrations que nous n'entendons pas forcément, car leurs fréquences sont trop hautes ou trop basses, mais qui sont bien présents autour de nous.

Je tiens à rappeler que chaque son est une vibration, une matière vivante et fugace, que nous ne pouvons pas toujours entendre à l'aide de notre seul appareil auditif humain. L'avantage du microphone est de pouvoir capter certains sons qui ne nous sont pas accessibles, de pouvoir les écouter, et ainsi affiner notre regard sur certains êtres vivants trop petits ou trop grands pour nous. À ce propos, l'écoacousticien Jérôme Sueur affirme qu'il n'existe pas de silence dans le monde vivant car « tout est [...] vibration et il faut chercher les sons là où on ne les imagine pas, des petits aux géants, dans l'eau, les plantes, les sols, partout.[157] ». La bande-son des *Quattro Volte*, en créant un espace d'écoute du vivant privilégié dans la salle de cinéma, en valorisant certains sons qui appartiennent à une plus petite échelle, tels que la salivation des escargots ou même le bruit quasi inaudible de la poussière dans l'église, nous pousse à percevoir au-delà de nos connaissances, à chercher, à ouvrir nos sens et notre imaginaire. Et l'intensité des enceintes sonores dans une salle de cinéma permet de valoriser au mieux ces enregistrements et ce montage sonore.

157 J. SUEUR, *Le son de la Terre,* Arles, Actes sud, 2022, p.135.

3.2.7. Un enregistrement sonore par strates

Maintenant que nous avons détaillé la pensée de Michelangelo Frammartino à propos du son dans son œuvre, j'aimerais me pencher sur la méthode d'enregistrement sonore des *Quattro Volte,* qui est à mon sens tout à fait singulière et intéressante, et qui permet de comprendre d'autant mieux la manière dont le réalisateur italien conçoit sa bande-son.

En effet, dès mes premiers échanges avec l'ingénieur du son Simone Olivero, il a été question de grande sensibilité au vivant, et d'une idée de spiritualité[158] qui émanent des *Quattro Volte,* ainsi que de la manière dont l'ingénieur du son a perçu ces éléments en participant à la conception du film. Son attention aux sons s'est « considérablement développée grâce à ce tournage et aux côtés de Michelangelo [Frammartino][159] », et c'est cette sensibilité accrue qui a guidé sa manière de travailler tout au long du tournage. Or, comprendre l'état d'esprit et la sensibilité de cet ingénieur du son au moment du tournage est à mon sens essentiel à la compréhension du film et plus précisément de la construction de la bande-son du long-métrage.

Ainsi, les deux ingénieurs du son, Simone Olivero et Paolo Benvenuti, ont véritablement cherché à rendre compte de cette sensibilité au vivant quasi mystique. Pour ce faire, Olivero raconte qu'ils ont adopté une technique d'« enregistrement sonore par strates[160] ». C'est-à-dire que les ingénieurs ont pour chaque scène au moins deux systèmes d'écoute : ils placent un microphone stéréo au dessus ou au dessous de la caméra afin de capter l'environnement sonore dans sa globalité, ainsi qu'un microphone mono placé en direction de l'action ou du protagoniste filmé, et enfin une multitude d'autres microphones monos placés dans le cadre sur d'autres types de détails. Cela permet de créer une multitude de points d'écoutes, que le monteur pourra sélectionner ou non. Ce tournage par strates permet également de créer différents types d'enregistrement.

En effet, le microphone accolé à la caméra, et celui qui pointe le sujet de la scène au bout d'une perche, permettent d'obtenir des sons de manière manipulée, c'est-à-dire que les appareils d'enregistrement sont tenus par l'équipe technique et orientés vers le sujet souhaité. Mais il en va différemment des autres microphones placés et cachés à l'intérieur du champ visuel. Ceux-ci permettent d'obtenir des sons détaillés sous un mode d'enregistrement phénoménologique : les microphones laissés durant toute la prise au cœur de l'image ne subissent aucune interférence humaine. Ainsi, l'événement sonore peut intervenir de lui-même. Ces sons échappent au contrôle humain et par là également à une hiérarchisation - même involontaire - de la part de l'équipe technique, qui vise à capter en priorité les sons qui se trouvent au cœur de la narration et l'action. C'est seulement

158Je rappelle alors les propos d'Olivero qui affirmait durant notre entretien que *Le Quattro Volte* est un « film spirituel avant tout ».
159 Entretien avec Olivero.
160 Ibid.

au montage que l'homme sélectionne ce qu'il juge utile à la création du film. Dès lors, l'enregistrement des sons par différentes distances, différentes qualités audios et qualités de prise permet de créer au mieux un environnement sonore complexe et englobant pour le spectateur-auditeur.

Par conséquent, les sons ne sont pas exactement additionnés les uns aux autres, mais ils sont assimilés entre eux par fusion. Pour illustrer mon propos, je reprends volontiers l'exemple des scènes des charbonniers (fig. 57). Nous entendons à la fois la fumée en ébullition, le crépitement du bois, le bruit ferreux des instruments, et l'herbe sous le pied des travailleurs. Tous ces sons sont placés sur le même plan et la même intensité sonores, fusionnant à la fois comme un ensemble harmonieux empreint d'une réalité vivace et fugitive, et d'une unité esthétique et artistique qui dépasse subtilement le réel pour confiner avec l'animisme et l'exaltation des sens. Le temps d'un plan, ces éléments éparses visuellement forment un tout unique et global à travers le son. C'est ainsi, lors de ce montage par « fusion », que la méthode d'enregistrement sonore par strates prend tout son sens.

Fig. 57 : Charbon et charbonniers.

3.3. La bande-son des *Quattro Volte* comme design sonore

3.3.1. Un spectateur-auditeur en alerte

Ainsi, la bande-son est véritablement construite pour recréer un paysage sonore hi-fi complexe, au travers duquel le spectateur peut se plonger et apprendre à écouter, mais surtout se (re)familiariser avec le concept même de paysage sonore hi-fi, non pas sur le plan uniquement esthétique mais également sur le plan concret de l'expérience. Il s'agit alors d'un paysage empreint d'une véritable matérialité et puissance des sons, sons qui incarnent de véritables outils de repère et de mise en alerte.

J'aimerais d'abord revenir sur la figure du berger. Cette dernière est particulièrement pertinente dans cette volonté de guider le spectateur vers une posture d'auditeur attentif. Comme l'explique Murray Schafer, ces hommes vivent à la lisière entre le monde sauvage et le monde rural. Ils écoutent autant qu'ils se fondent aux sons naturels[161]. En effet, le berger appelle son troupeau ou bien communique avec ses compères grâce à sa voix ou des instruments à vent. Dans *Le Quattro Volte,* notre berger rompt un instant son mutisme pour crier au loin et appeler son troupeau à se re-

161 R. MURRAY SCHAFER, op.cit., p.79.

grouper. Sa voix se mêle aux aboiements du chien, et l'un et l'autre se distinguent tout en s'harmonisant. Frammartino complète le portrait du berger comme un guide vers l'attention, l'écoute, et l'harmonie avec le vivant dans *Il Buco,* (M. Frammartino, 2021), en mettant en scène deux bergers ayant créé une manière de communiquer bien à eux. Au début du film, les deux hommes s'expriment dans un langage singulier, qu'eux seuls connaissent, un langage qui confine autant avec la voix humaine que le cri d'un animal en alerte. Ces sons mystérieux, qui dominent les collines, font office de repères dans le monde du vivant. Puisque le paysage sonore hi-fi permet de distinguer les sons entre eux, tout en préservant leur part de mystère - on ne sait pas toujours d'où il viennent, ni quel est le corps qui les a produits - le son joue un rôle de véritable repère, puisque c'est un récepteur sensible qui « analyse, travaille et synthétique plus vite que l'œil[162] ». Schafer affirme avec lyrisme que lorsque « l'homme craignait les dangers d'un environnement inconnu, le corps tout entier se faisait oreille[163] ». Michel Chion, quant à lui, illustre son propos en prenant l'exemple d'un mouvement visuel brusque : il apparaîtra flou aux yeux, et « ne sera pas mémorisé comme un trajet précis[164] ». À l'inverse, « dans le même temps, le trajet sonore pourra dessiner une forme nette et affirmée, individualisée, reconnaissable entre toutes[165] ».

Or, dans un environnement marqué par le vivant, par un florilège de plantes et d'animaux en liberté, chaque instant est nouveau, et rien ne peut être totalement sous le contrôle de l'être humain, et ce n'est pas le but, au contraire.

3.3.2. Lâcher prise pour écouter

En outre, cet « environnement inconnu », ce peut être justement l'œuvre elle-même, *Le Quattro Volte*, aux yeux du spectateur. Le film se démarque d'un bon nombre de long-métrages de l'époque par son spiritualisme, son animisme, ainsi que par le décentrement de l'être humain qui s'affirme de manière très spécifique.

En ce sens, le spectateur des *Quattro Volte* ne peut que ressentir cette étrangeté, ce mystère qui se dégage de cette œuvre, et ce même de manière négative. En effet, il est important je pense de rappeler que ce film, par sa lenteur, l'absence d'êtres humains - que je décris ici par la non-existence de dialogues et de musique -, peut être dérangeant, voire même ennuyeux pour de nombreux spectateurs, et cela est tout à fait compréhensible à mon sens. Je pense qu'il faut garder en tête cet aspect du film, ce sentiment d'ennui qui peut s'en dégager, et pourquoi pas même s'en amuser. Si cela peut paraître anecdotique, voire quelque peu contre-productif pour mon mémoire, j'aimerais

162 M. CHION, op.cit., p.19.
163 R. MURRAY SCHAFER, op.cit., p.51.
164 M. CHION, op.cit., p.18.
165 Ibid.

souligner une phrase que m'a lancé en riant Michelangelo Frammartino, lorsque je lui ai parlé de mon travail : « Un mémoire entièrement sur *Le Quattro Volte* ! Qu'est-ce que ce sera ennuyeux ![166] ». Cette conscience qu'à le réalisateur de ce sentiment que peut dégager son film, et son recul par rapport à cela, sont à mon avis particulièrement représentatifs de la manière avec laquelle il est important de se saisir du long-métrage. *Le Quattro Volte* est emprunt d'une véritable ironie burlesque[167] et d'un lâcher prise à la fois sur la narration cinématographique, sur l'être humain et sur ce qu'est et doit être un film. En ce sens, ce film est poétique et sensoriel avant de forcer à l'intellectualisme. Par là j'entends que jamais *Le Quattro Volte* ne donne de leçon. *Le Quattro Volte* est plutôt une expérience de tournage et de visionnage unique à mes yeux, qui révèle toutes ses facettes les plus belles et les plus subtiles seulement dès lors que l'on a compris l'ambition du réalisateur, qui est de créer une œuvre tout autant poétique, spirituelle que légère et généreuse.

Ainsi, c'est en acceptant de lâcher prise sur nos attentes de spectateur, et de s'ouvrir au voyage sensoriel qu'il nous offre, que notre attention peut s'ouvrir à l'*écoute* des *Quattro Volte* et des tonalités subtiles des éléments sonores qui composent le vivant. A ce propos, Simone Olivero déclare :

> Je ne définirais pas Alessandria del Carretto comme un lieu silencieux, mais c'est l'impression qu'on peut en avoir lorsque nous [citadins] ne sommes plus immergés dans tous ces sons industriels, comme c'est le cas dans les métropoles. C'est comme quand tu restes longtemps dans un lieu très lumineux : quand tu te retrouves soudainement dans le noir, tu t'habitues progressivement à mieux voir, mais au début tu n'y vois rien du tout.[168]

En effet, lorsque notre oreille s'extirpe de la fatigue auditive à laquelle elle est confrontée constamment, constamment surstimulée, notre système sensible connaît un instant de flottement. En effet, je dirais vulgairement que l'oreille, contrairement à l'œil, n'a pas de paupière : elle entend constamment. L'oreille ne peut pas, contrairement à l'œil, se reposer, se refermer sur elle-même. Ainsi, l'ouïe est chez l'être humain le sens le plus à même d'alerter, mais aussi de saturer, selon l'environnement dans lequel il se situe. Or, cet instant de flottement que j'évoquais, je le qualifierais de brouillard sensoriel, peut-être symptomatisé par l'ennui, qui mènerait à un « sentiment de paix [qui] s'empare du spectateur[169] ». Et c'est alors que « de près, comme de loin, l'oreille répond avec une sensibilité de sismographe.[170] ».

Une fois que l'être humain a retrouvé un paysage sonore hi-fi, et a outrepassé le brouillard, c'est similaire à n'importe quel animal qu'il entre en alerte auditive, car chaque son ou chaque silence peut être le signal d'une présence ou d'un danger. C'est à cet instant que le spectateur expérimente la chute et l'écoute au sens d'une attention profonde au vivant. C'est seulement lorsqu'il s'est

166 Entretien avec Frammartino.
167 Je pense par exemple à l'épisode de la chèvre qui monte sur la table.
168 Entretien avec Olivero.
169 Ibid.
170 R. MURRAY SCHAFER, op.cit., p.78.

heurté à cette nouvelle matérialité sonore, dont l'intensité acoustique est plus faible, qu'il doit, pour se relever et s'adapter à cet environnement étranger, écouter, écouter avec attention. En effet, l'œil de suffit pas à une personne pour se repérer dans un nouveau milieu : si l'œil possède une vision périphérique limitée, l'oreille peut entendre à plusieurs distances et localisations différentes à la fois.

3.3.3. La vie et la chute du son dans *Le Quattro Volte*

C'est ainsi que le spectateur-auditeur des *Quattro Volte* pourrait sentir l'énergie acoustique quasi vivante qui agit au cœur de la création sonore du film. En effet, si je parlais de fusion des strates sonores, il a été question, tout au long du montage, de laisser les sons vivre le plus pleinement leur matérialité corporelle.

Ainsi, Frammartino affirme que, dès que cela a été possible, il a laissé « le son vivre[171] ». Or, le terme de « vie » employé par le réalisateur à l'égard du son est particulièrement pertinent : il concevrait le son quasi comme une présence non pas seulement acoustique mais biologique. Et en effet, le son a bel et bien une naissance, une constante, puis il s'atténue jusqu'à s'estomper plus ou moins doucement. En effet, le son est une véritable matière, composée de ce que l'on appelle en acoustique une attaque, une partie stationnaire et enfin une chute sonore. Murray Schafer précise à ce titre que le terme de « corps » convient mieux que celui de partie stationnaire pour désigner la médiane sonore, puisqu'un son « ne se fige ni ne stagne jamais[172] », d'où l'intérêt de considérer la matière sonore comme une véritable chair vivante totale et insécable. Ainsi, dès lors que l'on coupe une partie d'un son au montage, c'est son unité sonore qui est tronquée, et il perd aussitôt en harmonie avec le paysage qui l'entoure.

En effet, laisser un son chuter jusqu'à sa mort permet de rendre toute la puissance de sa réverbération, c'est-à-dire, au niveau sonore, de laisser le son s'allonger parmi son environnement sonore, et par là de se mêler à ce dernier. C'est la chute du son, sa réverbération, qui permet de retranscrire l'harmonie d'un paysage sonore, c'est à cet instant que tous les éléments du milieu se mêlent en une matière commune. C'est à cet instant aussi précieux que fugace que le son nous échappe, et que la sensibilité de l'enregistrement sonore compense les lacunes humaines. Olivero raconte alors l'importance de retranscrire les sons dans leur entièreté, et l'effort de précision et d'attention sensible que cela demande :

> Lorsque l'on enregistre des sons qui ne sont pas humains, on ne sait pas exactement ce qu'ils vont devenir pendant l'enregistrement, à quel moment ils vont s'arrêter, ou reprendre en se mélangeant avec une nouvelle vie. [...] Ça nous force à adopter des points d'attention sonore extrêmement précis, que ce soit au moment du tournage que de l'écoute en studio. [...] On cherche à retranscrire la naturali-

171 Entretien avec Frammartino.
172 R. MURRAY SCHAFER, op.cit., p.194.

té des sons dans leur intégrité.[173]

L'opérateur évoque cet état de flou qu'il a parfois ressenti durant l'enregistrement des sons non-humains : lorsqu'il n'est pas question de dialogues prédéfinis, les techniciens ne savent pas toujours quand le son prendra fin, et c'est lorsqu'il faiblit qu'ils doivent lui porter toute leur attention, grâce à la sensibilité du microphone, afin de « retranscrire la naturalité [la vie] des sons dans leur intégrité ». Ainsi, c'est véritablement à cet instant de chute acoustique que se joue tout le mystère du son ; en s'échappant il se détache doucement de l'oreille humaine, puisqu'il est difficile d'entendre sa réverbération à notre échelle, et il rejoint alors d'autres corps plus sensibles à sa vibration. Or, nous pouvons encore l'imaginer s'allonger doucement dans le paysage sonore, rejoindre la matière sonore d'un bêlement ou d'un craquement de bois. Écouter c'est aussi être capable d'imaginer, de porter toute son attention sur ce que l'on entend et que l'on entend pas, car c'est s'ouvrir à la possibilité que d'autres êtres vivants captent autrement les sons, plus ou moins intensément. Dès lors, le concept d'écoute que je développe à travers mon mémoire dépasse le niveau acoustique pour désigner une idée d'attention pleinement sensible et sensorielle au vivant. En effet, c'est à mon sens à travers la bande-son que Frammartino concrétise le plus intensément son idéal de sensibilité au vivant, mais celle-ci transcende largement le son pour imprégner l'image et la globalité du film.

Or, cette pensée du son qui est au cœur des *Quattro Volte* relève quasiment d'une idée biologique de retranscription exacte d'un environnement sonore. Mais peut-on pour autant comparer la bande-son des *Quattro Volte* à un paysage sonore ?

3.3.4. *Design* sonore et conception de la bande-son des *Quattro Volte*

Le paysage sonore désigne « l'environnement des sons[174] », et son étude désigne la description sonore d'un milieu donné. Ainsi, retranscrire ou reconstituer un paysage sonore doit constituer une œuvre conçue à la manière d'une composition musicale selon un schéma précis.

Murray Schafer affirme à ce titre que trois éléments doivent intervenir dans une telle composition[175]. D'abord, les sonorités toniques, ou *key notes*, désignent la « mélodie » fondamentale, elle est la base à partir de laquelle les autres sons sont perçus. Le son du vent en est un exemple. Ensuite, les sons à valeur signalétique figurent au premier plan du paysage sonore, ils se dénotent nettement de la fondamentale. Je pense par exemple à un son de cloche. Enfin, les empreintes sonores. Ce sont les sons archétypaux d'un lieu donné à un moment donné, par exemple le chant d'une espèce d'oiseau endémique. Or, si je parlais de la création de l'image de Frammartino comme d'un couple fond-forme, dont le fond matriciel engendre les formes, il apparaît que selon la pensée de

173 Entretien avec Olivero.
174 R. MURRAY SCHAFER, Op.cit., p.389.
175 Ibid., p.31.

Murray Schafer, je pourrais rapprocher les sonorités toniques au fond de la composition sonore, ainsi que les signaux et les empreintes sonores composaient les formes du paysage.

Toutefois, comme je l'évoquais en parlant de la prise de son lors du tournage comme au moment du montage, chaque son composant *Le Quattro Volte* peut appartenir au fond ou à la forme, chacun naîtrait d'un autre, et tantôt le bêlement d'une chèvre est au premier plan sonore, tantôt il incarne le fond et donne naissance au craquements des morceaux de bois jonchant la forêt. A ce propos, Olivero affirme :

> Chaque personne qui travaillait au son concevait la bande-son comme une ligne unique : nous ne pensions pas à des éléments éparses que nous devions modeler et additionner pour en faire une composition finale, mais nous pensions une unité comme si tout était l'élément principal, comme si tout était dialogue par exemple. [...] En fait, c'est comme si tout était à la fois musique, dialogue, environnement sonore… [...] L'ensemble de la bande-son finale, nous la voyons comme un seul et même moment sonore.[176]

Ainsi, les éléments sonores captés étaient considérés comme un environnement unique et insécable, sans marqueur ou empreinte sonore, et donc sans hiérarchisation. Pour autant, j'aimerais nuancer ce propos, puisqu'il me semble que les sons émis par les personnages principaux sont mis en évidence lors du montage, mais également dès lors du tournage, grâce au microphone mono visant l'élément principal. Ces éléments sonores soulignés se rapprochent à mon sens de ce que Murray Schafer qualifie de sons à valeur signalétique. En effet, lorsque les personnage-présences s'expriment sur le plan sonore, c'est très souvent pour transmettre un signal. Je pense par exemple aux bêlements de la chèvre ou au cri du vieil homme qui appelle son troupeau. Pour ce qui est des sons végétaux et minéraux, cela est un peu plus confus, car ils incarnent des éléments foncièrement constitutifs des sonorités toniques, ou du fond sonore. Quoi qu'il en soit, c'est en discutant avec Michelangelo Frammartino et Simone Olivero, que j'ai réellement saisi que cela n'est pas seulement une idée esthétique, mais une véritable méthode de travail, depuis la prise de son par strates au montage sonore par fusion. En effet, si effectivement il a été nécessaire de monter et sélectionner les sons entre eux, ils l'ont été dans l'idée qu'ils composent un tout unique, qu'il faut veiller à conserver, une idée bien différente de celle de Murray Schafer, lui qui cherche à décomposer l'environnement sonore pour l'étudier et enfin le recomposer élément par élément.

D'ailleurs, l'opérateur poursuit en affirmant que dès que cela était possible, l'entièreté des sons était placé sur la ligne des dialogues[177]. Dès lors, il n'est pas question dans *Le Quattro Volte* de distinguer et d'analyser les sons que composent le paysage enregistré pour en retranscrire la carte musicale. En effet, le cœur du projet de Schafer réside dans la considération du paysage sonore comme une composition musicale, c'est à dire un « art de combiner des sons[178] » pour créer une harmonie. À l'inverse, Frammartino considère sa bande-son non comme une composition de sons

176 Entretien avec Olivero.
177 Ibid.
178 *Le Petit Robert de la langue française,* "Musique", Paris, Le Robert, 2017.

mais presque comme une seule et même sonorité : celle du vivant, ou plutôt de l'âme du vivant. En fait, toute la bande-son semble incarner le fond sonore, tant ce dernier dans l'œuvre du cinéaste italien s'impose comme une unité, et tant c'est l'ensemble sonore comme unité qui s'avère riche et fertile.

Par ailleurs, le travail de Schafer se distingue totalement de celui de Frammartino au sens où le référentiel du musicien et théoricien est en grande majorité humain. Dans *Le Paysage sonore*, Schafer retrace l'histoire des environnements sonores qui ont entouré les êtres humains, tels que les paysages post-industriel, composant par exemple la symphonie typique d'une métropole. Et lorsqu'il recense les paysages du vivant, tels que les chants des oiseaux, un parallèle est fait avec l'homme et avec sa manière dont il compose avec ces éléments. Or, ce qui intéresse Frammartino relève uniquement des environnements non-urbains, marqués par une prédominance des vies non-humaines. En outre, *Le Quattro Volte* compose avec certaines ambiances sonores extrêmement précises, dont l'échelle est fondamentalement non-humaine. Par exemple, Olivero a enregistré le paysage sonore de l'arbre de la Pita, en se centrant sur ses écorces et les fourmis qui les parcouraient, de manière « extrêmement rapprochée et minutieuse[179] ». En outre, les microphones mono placés dans le champ ont parfois capté des sons extrêmement précis des feuillages et des plantes, ainsi que de la vie intérieure qui les composent, explorant ainsi des paysages sonores endophytes, là où, si Schafer explore les détails du vivant, l'étude de paysages sonores microscopiques n'est pas mentionnée dans son œuvre principale (fig. 58).

Fig. 58 : Tout un monde dans le feuillage.

Je tiens à ajouter que le travail de Schafer ne s'applique pas seulement aux sons du vivant mais également à la composition musicale d'environnements urbains, or l'intérêt de Frammartino se porte exclusivement sur les environnements plus sauvages, moins peuplés et non dominés par l'être humain. D'ailleurs, Olivero déclare que c'est grâce au tournage des *Quattro Volte* qu'il a véritablement « découvert son amour pour les sons de la nature », et sur les différentes méthodes d'enregistrement du vivant, méthodes qui sont au cœur de son travail depuis ses premiers pas avec Frammartino. Il affirme : « Aujourd'hui, lorsqu'un réalisateur fait appel à moi, c'est justement pour ces mé-

179 Entretien avec Olivero.

thodes de travail [par l'attention au vivant] que j'ai acquis avec ce film[180] ».

3.3.5. Une étude sonore assimilable à la bioacoustique ?

Simone Olivero affirme alors que sa démarche en tant qu'opérateur sonore relevait presque de celle du biologiste, et de l'étude scientifique tant il cherchait à « restituer une représentation exacte des éléments par l'observation profonde et non par une manipulation[181] » des sons selon une narration précise. Pour autant, je ne pense pas que le travail de cette bande-son relève d'une véritable opération scientifique de bioacoustique - qui cherche à découvrir de nouveaux sons et en analyser les données - puisqu'il est moins question d'une analyse scientifique que d'une véritable fascination autant pour le son lui-même que pour le vivant.

En fait, l'idée qui anime la création de la bande-son des *Quattro Volte* se rapprocherait plus de l'écoute audionaturaliste que scientifique ou musicale. L'audionaturalisme est une discipline contemporaine, créée par le chercheur français Fernand Deroussen. Etre audionaturaliste, c'est participer à « la découverte et [la] mise en valeur artistique des sons et ambiances de la nature et du monde sauvage[182] », ou, plus succinctement et poétiquement, c'est devenir un « créateur d'émotions sonores et sauvages[183] ». Être audionaturaliste, c'est écouter son environnement naturel avec attention et passion, pour valoriser grâce aux appareils d'enregistrement et transmettre la sensibilité et l'amour du vivant. Ainsi, Fernand Deroussen parcourt le monde animalier et végétal les oreilles grandes ouvertes, prêt à enregistrer la musicalité du vivant. Si je parle de musicalité, c'est parce que c'est un terme de l'audionaturaliste emploie lui-même. Pour autant je tiens à distinguer l'usage qu'il fait de ce terme avec celui de Murray Schafer. Chez Deroussen, l'idée musicale est avant tout esthétique et contemplative. Jamais il ne se déclare musicien, car en effet l'audionaturaliste ne crée pas de composition. Il enregistre les sons des environnements qu'il parcourt, et y entend déjà une musique, au sens d'une harmonie vivante et sensorielle enivrante, et non au sens technique d'une composition à recréer à partir d'éléments sonores naturels et bruts.

Et justement, c'est toute cette démarche artistique, émotive, sensorielle et contemplative qui régit la bande-son des *Quattro Volte*. Une démarche pleine de sensibilité et loin d'être naïve, puisqu'elle cherche l'exactitude et la précision justement par un biais d'écoute sensible. C'est une sensibilité et une profonde attention pour le vivant qui constituent la méthode d'enregistrement de l'audionaturaliste comme des opérateurs des *Quattro Volte*.

Olivero déclare à propos de cette passion pour les sons du vivant : « En fait, sur le tournage,

180 Ibid.
181 Ibid.
182 F. DERROUSEN L'audionaturalisme - naturophonia (naturo-phonia.com), consulté le 7 février 2023.
183 Ibid.

quand j'enregistrais un son, je m'en imprégnais totalement[184] », et c'est précisément ce que je qualifie d'éthique de travail par la chute, c'est le fait de tomber véritablement *dans* le milieu, de s'y fondre, de manière charnelle, pour s'en imbiber. Dans la chute, c'est proprement l'idée de s'assimiler à son milieu qui prédomine, de la même manière que le son se réverbère dans son environnement lorsqu'il décline. À ce propos, Deroussen décrit avec émotion la manière dont il conçoit sa manière d'opérer : « j'écoute et j'enregistre comme un animal, et, alors, je deviens animal.[185] ».

Finalement, la bande-son des *Quattro Volte* constitue une véritable méthode d'enregistrement guidée par l'attention sensible au vivant, une attention telle que l'opérateur se fond totalement à son environnement. Ainsi cette volonté de retranscrire à la fois les sons authentiques du milieu et une émotion singulière du vivant rejoint la méthode d'enregistrement passionnée de l'audionaturaliste. Et c'est avec la création une bande-son aussi singulière qui sensibilise le spectateur à l'écoute attentive et sensible, que l'idée même d'écoute dépasse l'ouïe pour confiner avec un mode d'attention au vivant. Écouter, c'est se pencher vers la matière, oublier l'espace d'un instant sa propre échelle humaine, se taire, pour chercher à percevoir d'autres singularités, ces vibrations par milliers qui composent ces paysages hi-fi calabrais, ces vibrations qu'il faut parfois imaginer, puisqu'elles outre-passent notre audition.

184 Entretien avec Olivero.

185 F. DERROUSEN, op.cit. L'audionaturalisme - naturophonia (naturo-phonia.com), consulté le 7 février 2023.

CONCLUSION

Tout au long de ce mémoire, j'espère avoir déployé au mieux dans quelles mesures la mise-en-scène ainsi que la méthode de réalisation des *Quattro Volte* constituent des modes de réponses à la crise du sensible.

Pour rappel, je reprends ce concept du philosophe Baptiste Morizot, selon lequel la crise écologique que nous traversons est due à une crise de notre sensibilité au vivant, c'est-à-dire un ébranlement de nos relations non seulement aux êtres vivants non-humains, mais également aux êtres humains en tant qu'être vivants. Dans mon mémoire, j'ai eu pour ambition d'étudier *Le Quattro Volte* comme une œuvre permettant de guider le spectateur vers un recouvrement de son attention envers le vivant, et, par corollaire, d'une acuité sensible avec sa propre organicité. Si, je le rappelle, le film de Michelangelo Frammartino n'a pas été conçu selon une volonté de transmettre un discours écologique, le spiritualisme qui en émane - notamment lié à une pensée animiste du réalisateur – permet de penser le vivant comme un ensemble harmonieux dont l'être humain n'est qu'une partie.

En effet, comme nous l'avons vu, cette œuvre tout à fait singulière est rythmée par une énergie qui dépasse celle de l'être humain pour confiner avec celle, bien plus complexe et plus dense, du vivant. Cette énergie est celle d'une présence qui se manifeste en chaque être vivant et qui se transmet d'âme en âme. Or, comme nous l'avons étudié, c'est la pensée pythagorique de l'animisme qui a motivé la réalisation des *Quattro Volte.* L'être humain incarne alors une partie de cette vitalité, au même titre que les animaux ou les végétaux. C'est en ce sens que le décentrement de l'être humain prend tout son sens. Il n'est pas exclu du film, mais il est plus compris comme une présence, une forme parmi d'autres, qu'un protagoniste. Ainsi, ce n'est pas l'humain lui-même mais plutôt la notion d'individualité, et, par corollaire, celles de dialogues et de narration, qui sont décentrées. Et c'est par une volonté de définir un autre mode de créer une œuvre cinématographique, en décentrant l'individu humain de l'écran, que le cinéaste milanais a pu élaborer autant une méthode de travail que des idées créatrices particulièrement prolifiques. En effet, l'image est un élément constamment en crise, motivé par l'idée d'une rencontre avec l'informe, avec l'inconnu. Ainsi, les êtres vivants sont des formes sans nom, ou plutôt des présences, qui témoignent non pas d'actions mais d'événements, au sein d'une image pensée, elle-aussi, comme une entité vivante matricielle et multidimensionnelle.

Cette image est en cela le résultat d'une chute *dans* le vivant, délaissant l'être humain pour

la matière organique, condition nécessaire au recouvrement de notre sensibilité au vivant. Or, à mon sens, le spectateur expérimente cette chute, accompagné par le réalisateur, qui l'habitue peu à peu à quitter le point de vue humain, pour se heurter à l'image construite comme une matière vivante et en constante recréation, dès lors que le spectateur y conjoint son regard, fondement d'une image construite comme « image-événement[186] ». L'image et l'espace sont ainsi constamment en crise, travaillés de l'intérieur par des modes de temporalités sonores non-humaines.

Effectivement, Michelangelo Frammartino choisit de rythmer son œuvre par le travail du son. Comme nous l'avons étudié grâce aux témoignages de Simone Olivero, lors du tournage, la prise de son était particulièrement méticuleuse et sensible, relevant quasiment d'un travail audionaturaliste, tandis qu'au montage, le son a été placé au premier plan, influant ainsi bien souvent sur l'espace-temps de l'image. Or c'est justement en nous initiant à l'écoute au travers des *Quattro Volte* que notre attention se porte sur des éléments qui nous sont naturellement inaudibles. Frammartino nous invite à nous pencher vers des environnements sonores aussi bien microscopiques que macroscopiques, et, par la même occasion à déployer nos sens au-delà de notre échelle acoustique humaine. C'est en cela que l'*écoute* dépasse la seule question de l'audition, pour s'apparenter à une véritable méthode d'attention au vivant, grâce à la tension entre le décentrement de nos habitudes sensorielles humaines, et le retour à nos sens en tant qu'êtres organiques.

Dès lors, c'est en travaillant l'espace de l'image comme un élément poreux, capable d'accueillir l'événement et le regard créateur du spectateur, ainsi qu'en conférant à la bande-son un rôle vital à l'œuvre, que *Le Quattro Volte* s'inscrit comme un film qui transmet une manière de recouvrer la sensibilité au vivant.

Finalement, cette étude des *Quattro Volte* a été pour moi une expérience très enrichissante, qui m'a permis de comprendre les modes de créations des images et des sons chez Michelangelo Frammartino, ainsi que de m'imprégner de méthodes de tournage véritablement portées sur l'attention et l'accueil du vivant.

À mon sens, il serait particulièrement intéressant de poursuivre les pistes d'analyses que j'ai déployées le long de mon mémoire au travers du dernier long-métrage du réalisateur, *Il Buco* (2021). Le film raconte l'histoire d'un groupe de spéléologues qui explore la grotte la plus profonde d'Italie. Celle-ci se trouve aux confins de la Calabre, dans un village où quelques bergers vivent encore. C'est alors jusqu'à sept-cent mètres sous terre que Frammartino décide de tourner. Ce film, incarne selon moi véritablement l'idée de décentrement de l'être humain portée à son paroxysme, que

186 Entretien avec Frammartino.

ce soit a niveau de la mise-en-scène comme de la manière de créer. Le choix d'une grotte aussi profonde comme lieu de tournage résume tout à fait l'état d'esprit du réalisateur, selon lequel c'est à l'être humain de s'adapter à son environnement. Le personnage principal est la grotte elle-même, comme le titre l'annonce déjà[187]. Ainsi, les concepts de chute et d'écoute que j'ai développés trouveraient tout leur sens dans l'analyse de ce film, puisque - très littéralement - l'équipe technique doit incarner le mouvement de la chute vers la matière et *dans* la terre pour pouvoir créer, tout en expérimentant un état de vigilance et donc *d'écoute* attentive constant durant tout le tournage. Effectivement, la grotte est aussi sombre qu'hostile, et bien que les personnages sont de véritables spéléologues, le réalisateur et son équipe n'en sont pas (bien qu'ils se sont entraînés de nombreux mois avant le tournage). À ce sujet, Frammartino déclarait lors de sa conférence à Prato que la personne qui dirigeait *Il Buco* n'était pas lui-même mais bien la grotte. La prise de son comme celle de l'image ont été particulièrement intéressantes en ce sens[188]. Par ailleurs, les idées de formes et de fond que j'évoquais à propos des *Quattro Volte* se retrouvent également décuplées dans *Il Buco.* En effet, la spéléologie est littéralement une rencontre avec l'informe et l'inconnu, si bien que le réalisateur raconte avoir perdu le contrôle de sa propre matérialité, et, dans la grotte il ressentait l'impression d'être devenu lui-même une part de l'obscurité...

187 *Il Buco* signifie littéralement « trou », ou « cavité ». Par extension le terme désigne la grotte en question.

188 Frammartino évoquait par exemple le souvenir de l'un de ses cameramen tenant la caméra entre ses jambes, en pleine descente en rappel dans la grotte, tandis que le directeur de la photographie Renato Berta, situé en dehors de la grotte, le dirigeait à l'aide d'un moniteur vidéo et d'un talkie walkie.

BIBLIOGRAPHIE

À propos du cinéma de Michelangelo Frammartino

C. BORRONI, « Intervista a Michelangelo Frammartino », Milan, Cineforum, 2010.

J. RASMI, *Le Hors champ est dedans ! Écologie, cinéma*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2021, 168p.

J. RASMI, « Le hors-champ est dedans », *Corps-Objet-Image,* TJP, *2018,* n°3, 176p.

J. RASMI, *Une écologie des méthodes documentaires à partir d'écritures filmiques et littéraires de l'Italie contemporaine,* Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2019, 784p.

I. REGNIER, « Michelangelo Frammtino : « Je peux prévoir mais pas tout contrôler » », *Le Monde,* 2010. Lien URL : Michelangelo Frammartino : "Je peux prévoir mais pas tout contrôler" (lemonde.fr), consulté le 23 février 2022.

L'animisme

C. AUVRAY ASSAYAS, « Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres », 2016 160-1, pp. 363-378.

T. CASTRO, P. PITROU, M. REBECCHI (dirs.), *Puissance du végétal et cinéma animiste. La vitalité révélée par la technique.* Dijon, Les presses du réel, 2020, 311p.

D. LAERCE, *La vie de Pythagore*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, M. Lamertin, 1922, 270p.

D. LAERCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres.* Paris, Librairie générale française, 1999, 1398p.

Pensée écologique

S. CUBITT, S. MONANI, S. RUST (dir.), *Ecocinema theory and practice,* London, Routledge, 2013, 325p.

P. DESCOLA, *Par-delà nature et culture,* Paris, Gallimard, 2005, 623p.

T. DE LUCA, N. BARRADAS JORGE, *Slow Cinema,* Edinburgh University Press. 2015, 332p.

V. FLUSSER, *Post-histoire,* Monlet, T&P Work UNit*,* 295p.

M. MACE, *Nos Cabanes,* Paris, Verdier, 2019, 80p.

B. MORIZOT, *Manières d'être vivant*, Arles, Mondes sauvages, Actes Sud, 2020, 325p.

La présence animale

H. AUBRON, « L'espoir inconnu de l'escargot », *Vertigo,* 2010, n°19*,* pp.9-20.

J-C. BAILLY, *Le versant animal,* Lyon, Bayard, 2007, 148p.

A. HEE, « Sang des bêtes et recommencement animal. », *Images documentaires,* 2015, n°84, pp.13-20.

Théorie du médium et de l'image

M. AUGE, *La Guerre des rêves,* Paris*,* Seuil, 1999, 192p.

R. BRESSON, *Notes sur le cinématographe,* Paris, Gallimard, 1995, 137p.

A. CHIMENTO, *« Tra documentari e racconti di vita »,* in R. DELLA TORRE, *Fuori Circuito, Altre forme di produzione del cinema italiano,* Milan, Educatt, 2021, 212p.

G. CRISTIANO, *L'art du story board,* Paris, Eyrolles, 2017, 192p.

G. DELEUZE, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, 298p.

G. DIDI-HUBERMAN, « Images-contacts », in *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, 244p.

L. DRYANSKY, A. SOMAINI, R. VENTURI, *Repenser le medium. Art contemporain et cinéma.* Dijon, Les presses du réel, 2022, 504p.

J. EPSTEIN, *Intelligence d'une machine*, Paris, Jacques Melot, 1946, p.198.

A. HABIB, « … et des poussières. Autour de *Zen for film* (19162-1964…) de Nam June Paik », *Communication & langages,* 2021, n°208-209, pp.95-113.

F. LEIBOVICI, *Henri Michaux : Voir,* Paris, PU Paris-Sorbonne, 471p.

E. MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 272p.

F. VIRI, Essai d'une cartographie de la notion d'« événement » dans la phénoménologie française contemporaine, Methodos [en ligne], n°17, 2017, p.18. Consulté le 8 avril 2023.

Autour du concept de chute

F. BONOMI, URL : ***Etimologia : fallire;***

Y. CITTON, J. RASMI, *Générations collapsonautes. Naviguer par temps d'effondrements,* Paris, Seuil, 2020, 270p.

B. LATOUR, *Où atterrir, Comment s'orienter en politique ?,* Paris, La Découverte, 2017, 155p.

Étude de la bande-son

M. CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma,* Paris, Armand-Colin, 1991, 296p.

F. DERROUSEN. Lien URL : L'audionaturalisme - naturophonia (naturo-phonia.com), consulté le 7 février 2023.

G. DESANGES, Introduction au journal de l'exposition *Nul si découvert*, Le Plateau/FRAC Ile de France, 9 juin-7 août 2011, p.5.

D. DUNN, « Nature, sound art, and the sacred », *Music from nature*, Cambridge, The MIT Press, 1997, n°2:3, p. 61-71

A. FIANT, *L'attrait du silence*, Crisnée, Belgique, Yellow now, 2021, 93p.

A. GAUDIN, *«* Le clip comme forme d'expression musico-visuelle : pour une esthétique de la relation musique-images », *Volume !,* 2018, n°14:2, pp.97-110.

F. LOPEZ, « Environmental sound matter », *The dissipation of music,* 1998. Lien URL : http://www.franciscolopez.net/env.html, consulté le 21 décembre 2022.

P. NADRIGNY, « paysage sonore et écologie acoustique », *Implications philosophiques*, 2010. Lien URL : Paysage sonore et écologie acoustique - Implications philosophiques (implications-philosophiques.org), consulté le 21 décembre 2022.

P. OLIVEROS, *Deep Listening : A Composer's Sound Practice*, New York, iUniverse, 2005, 101p.

P. ROBERT, *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2017.

A. ROUSSEL, *Dictionnaire de Philosophie*, Paris, Nathan, 2018.

M. SCHAFER, *Le Paysage sonore : Le monde comme musique,* Marseille, Wildproject, 2010, 328p.

J. SUEUR, *Le son de la Terre*, Arles, Actes sud, 2022, p.135.

FILMOGRAPHIE / VIDÉOGRAPHIE

Générique des *Quattro Volte :*

Réalisation: Michelangelo Frammartino

Scénario: Michelangelo Frammartino

Photographie: Andrea Locatelli

Pris de son: Paolo Benvenuti, Simone Olivero

Montage: Benni Atria, Maurizio Grillo

Mise en scène: Matthiew Broussard

Casting: Giuseppe Fuda (le vieux berger), Bruno Timpano (un charbonnier), Nazareno Timpano (un charbonnier), Artemio Vallone (un charbonnier), Domenico Cavallo (un berger), Santo Cavallo (un berger), Peppe Cavallo (un berger), Isidoro Chiera (le prêtre), Iolanda Manno (la concièrge de l'église), Cesare Ritorito (l'enfant).

Production: Francesca Zanza, Vivo Film, Essential Filmproduktion, Invisible Film, Ventura Film.

Distribution: Coproduction Office, Altamarea Film, Caravan Pass

Année de production: 2010

Durée: 88 minutes

Entretiens vidéos de Michelangelo Frammartino

A. GALBIATTI, R. RIPPA, « Michelangelo Frammartino. Conversazione », *Rapporto Confidenziale,* 2011, 28 minutes. Lien URL : (3) Michelangelo Frammartino | Conversazione – YouTube, consulté le 10 mars 2022.

V. POLI, « *Le Quattro Volte : Rencontre avec Michelangelo Frammartino »,* 21e édition du festival Les Journées Cinématographiques : « La part animale », 2021, 80 minutes.

Autres œuvres audiovisuelles du réalisateur mentionnées

M. FRAMMARTINO, *Il dono*, Italie, 2003, 80 minutes.

M. FRAMMARTINO, *Alberi*, vidéo-installation, Italie, 2013.

M. FRAMMARTINO, *Il buco*, Italie, 2021, 93 minutes.

Autres films mentionnés

P. FISCHLI, D. WEISS, *Le cours des choses,* Suisse, 1998, 30 minutes.

J-L GODARD, *Bande à part,* France, 1964, 97 minutes.

P. GUZMAN, *Nostalgie de la lumière,* Chili*,* 2010, 90 minutes.

K. MARCEL, *Uma Àrvore,* vidéo-installation, Brésil, 2009.

A. WEERASETHAKUL, *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures,* Thaïlande*,* 2010, 114 minutes.

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de recherches Antonio Somaini, pour ses précieux conseils, sa présence et sa bienveillance qui m'ont accompagnés tout au long de mon travail et de mes deux années de master, aussi bien en France qu'en Italie.

Je souhaite également remercier ma seconde lectrice Teresa Castro, pour ses avis lors de ma première soutenance, ainsi que pour avoir accepté d'être à nouveau présente pour mon mémoire final.

Je remercie ensuite Ludovica Fales qui m'a permise, grâce à l'intermédiaire d'Antonio Somaini, de participer au worskhop présenté par Michelangelo Frammartino au musée Pecci de Prato. Cette expérience a été déterminante pour mon travail puisqu'elle m'a permis de rencontrer Michelangelo Frammartino dans un cadre tout à fait privilégié.

Je remercie alors très chaleureusement Michelangelo Frammartino pour sa disponibilité et sa gentillesse lors de notre rencontre ainsi que de nos entretiens.

Un grand merci également à Simone Olivero pour sa délicatesse et son enclin à répondre à mes questions par rapport à son travail dans *Le Quattro Volte*.

Ces deux rencontres furent très importantes aussi bien pour l'élaboration de mon mémoire que d'un point de vue personnel.

Il me tient à coeur de mentionner également mon éternel professeur de cinéma Max Mauro, pour m'avoir transmis sa passion pour le septième art et avoir cru en moi toutes ces années. Je pense également à Patrick qui, avec son grain de folie, m'a fait tomber tout en douceur et très surement dans le cinéma. Je remercie aussi Vincent Poli, qui m'a fait découvrir l'oeuvre de Michelangelo Frammartino au travers de cours et de rencontres tout à fait enrichissants.

Enfin, je souhaite remercier mes proches les plus chers. Ma mère d'abord, pour sa présence, son aide et son amour qui me sont très précieux. Un grand merci également à Paul qui m'accompagne au quotidien, depuis les débuts de ce mémoire, pour son soutien et sa présence. Je remercie également très vivement mes proches qui sont à mes côtés depuis des années, pour leur soutien si précieux à mes yeux : Alexandra, Ambre, Clotilde, Doris, Emma, Jean-Louis, Joëlle et Mathieu.

Et évidemment, je remercie mes grands parents Annie et André pour leur douceur et leur confiance, ainsi que ma grand-mère Maryam à qui je dédie mon travail.