

Jacopo Rasmi

LA CÂMERA PYTHAGORIQUE DE L'ANIMISME QUI NOUS EST PROPRE



En se mettant à l'écoute de deux films de Michelangelo Frammartino, *Il dono* (2003) et *Le quattro volte* (2010), et de ce qu'ils puisent de leur inscription dans les paysages et la culture de Calabre, Jacopo Rasmi explore les possibilités et les formes d'un animisme cinématographique (et riverain !) qui opère comme une puissance de mise à distance de la figure aut centrée de l'homme. Ses films interrogent les effets propres d'une contemplation impersonnelle sur le monde, la possibilité d'un acte de regard qui se serait émancipé de la figure du maître, l'homme. Frammartino filme pour mettre en crise l'anthropocentrisme cinématographique, il traque les motifs, les plans adéquats d'un cinéma attentif au monde, c'est-à-dire attentionné envers le monde plus-qu'humain. Dans ce dépaysement, se rejoue quelque chose de notre rapport à la nature, loin de ses représentations figées, extérieures à l'homme et entrevues comme un ensemble de ressources inépuisables et passives.

Jacopo Rasmi retient de ce cinéma-là la « gravité » des choses (qui est le contraire de leur inertie), celle qui nous met au défi

de nous réveiller de ce drôle d'oubli : les puissances animées rôdent, la réanimation nous guette. En ce sens, c'est un cinéma qui relève d'un parcours d'initiation, renouant les termes d'une alliance passée de longue date entre le cinéma et la fable. Si une fable est un espace de narration qui offre des possibilités d'animation en s'autorisant à faire parler les choses alors, propose Jacopo Rasmi, le cinéma de Frammartino donne vie à des « éco-fables » qui mettent en scène, offrent des images et des mouvements à des formes d'animismes étranges qui déjà peuplent nos contrées et nos existences. Le cinéma devient un espace de « contre-animation » du monde, le lieu privilégié d'une lutte contre les entreprises qui, souverainement et avec beaucoup d'autorité et de certitudes, contribuent à le désanimer en instituant un certain partage du sensible. Quand on commence à se taire, les choses commencent à parler. Allons au cinéma et fermons les yeux, en grand.

Pour commencer à voir, entendre. Sentir.

Eyes Wide Shut.

LA GRAVITÉ DES CHOSES

Au tout début du troisième millénaire Michelangelo Frammartino, jeune cinéaste milanais, descendit en Calabre (le pays natal de ses parents) avec cinq mille euros en poche, une caméra argentique et une poignée d'acteurs non-professionnels, tourner son premier film, *Il dono* (2003). Emportant avec lui très peu de moyens et des yeux hantés par les images du meilleur cinéma des années 1990, d'Abbas Kiarostami à Sharunas Bartas. Ces réalisateurs avaient sensibilisé son regard à une sorte de réserve à la fois mélancolique et ironique, une humble discrétion capable de prêter attention à la moindre apparence et au moindre geste. Ils lui avaient transmis la sensation d'une certaine gravité (cinématographique) de l'univers entier: chaque chose, chaque action, chaque être semblant dévoiler son importance inéluctable lorsque la caméra le vise et l'enregistre dans sa mémoire. La volonté humaine, de quelque manière, ne peut que buter sur cette gravité qui ne lui appartient pas, qui l'interrompt, qui s'impose. Il faut savoir s'y adonner, l'accueillir comme un pari: seulement quand la gravité sera devenue contemplation et non obstacle, pourra-t-elle nous emporter dans une rêverie insoupçonnée.

Dans *Il dono* les gens parlent peu, on les (mal)entend de loin. Ils agissent peu et leurs raisons demeurent inconnaisables. On s'attarde plutôt sur leurs mouvements et leurs corps, sans vouloir trop comprendre. Les mots sont «graves» eux-aussi: ils coûtent un grand effort, l'homme n'est pas sûr de l'importance de ce qu'il dit, voire du dire même. Dans cette incertitude, la caméra observe silencieuse et enregistre. Elle recule et erre: ouvre le plan, l'approfondit. Et voilà que d'autres choses apparaissent, dérangent l'observation, la détournent. Un panier accroché au plafond revient systématiquement dans chaque image tournée à l'intérieur de la baraque sombre du protagoniste. Un panier qui oscille légèrement, un corps opaque qui insiste entre notre regard et la scène, une masse inanimée qui s'obstine. Son inertie muette recèle une promesse d'animation, dont la conscience, bien que confuse et latente, trouble silencieusement le spectateur. Eh bien, c'est une promesse remplie, puisque les choses enfin s'animent, les objets bougent: ce panier en est l'énigmatique messager. L'histoire humaine hésite et tergiverse, la trame s'égare et tétanise: la

caméra ne peut que témoigner de cette vacance, de ce vide qui piège l'univers des hommes. Mais il y a les choses, avec leur activité imprévue: les choses tombent! C'est l'animation de leur gravité, une charge d'action imprévisible qui les habite toujours et partout. On l'oublie, souvent. On aime croire qu'elles ne sont que de la matière passive prête à se plier à notre volonté. Mais les choses tombent, roulent et dévalent, elles glissent. Frammartino aime faire référence au petit film des artistes suisses Peter Fischli et David Weiss, *Der lauf der sänge/The way the things go* (1987). Presque trente minutes de cinéma sans hommes où les objets conquièrent la scène, avec une chaîne d'événements déclenchés fatalement l'un après l'autre à défaut de toute action subjective. Il s'agit d'une hilarante performance de la matière qui s'expose, entre chaos et déterminisme, en toutes ses formes (liquides, inflammables, lourdes, explosives, gazeuses...) dans un formidable circuit d'action-réaction.

Les choses ont une force aveugle et têtue – la force de gravité, d'abord – qui s'oppose à notre contrôle. Elles sont donc «graves» – à l'écran – parce qu'elles deviennent significatives, mais elles sont graves aussi en tant que corps sujets à l'irrésistible attrait terrestre. Elles sont attirées par le bas, par la Terre, comme l'eau des vers de Francis Ponge: «Elle est blanche et brillante, informe et fraîche, passive et obstinée dans son seul vice: la pesanteur. [...] Toujours plus bas: telle semble être sa devise: le contraire¹». L'appel terrestre est inaudible et pourtant il est un rendez-vous incontournable. Il nous ramène fatalement près du sol, quand on monte trop haut en poursuivant nos fantaisies et nos ambitions. Mémoire d'Icare: il y a un attachement sourd et constant qui attrape nos chevilles quand on essaye de s'élever trop haut pour dominer en surplomb, en remplaçant l'élan vertical dans une immanence horizontale. Chez Frammartino, donc, les choses tombent (autant dans ce premier film que dans le suivant). Un ballon dévale les ruelles raides d'un village calabrais (un souvenir de Kiarostami). Un tonneau se renverse et commence à rouler pour s'arrêter dans la fosse que le paysan était en train de creuser. Une camionnette glisse le long d'une pente et défonce l'enclos en bois où le berger garde ses chèvres. Le couvercle de la marmite sur la table choit et tous les escargots ramassés débordent, s'échappant dans la cuisine. Dans ce cinéma-là, il est indubitablement question de chutes imprévues. Et quand il est question de chutes – vieille astuce cinématographique – il est question de comique. Des gens qui trébuchent, des objets

ET VOILÀ QUE D'AUTRES
CHOSSES APPARAISSENT,
DÉRANGENT L'OBSERVATION,
LA DÉTOURNENT

¹ Francis PONGE, «De l'eau», *Le parti pris des choses*, in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1999, p. 31.

qui tombent sur la tête, des affaires glissées des poches et perdues : on ne peut pas énumérer tous les gags du cinéma comique qui ont été élaborés autour de la loi de Newton, dont l'origine légendaire (la fameuse pomme qui frappe le crâne du physicien...) est comique elle aussi. La force de gravité ridiculise les sujets et (ré)anime les choses, entre désordre ingouvernable et ordre mécanique du

LA FORCE DE GRAVITÉ RIDICULISE
LES SUJETS ET (RÉ)ANIME
LES CHOSES, ENTRE DÉSORDRE
INGOUVERNABLE ET ORDRE
MÉCANIQUE DU MONDE.
LES CHOSES METTENT LEURS
BÂTONS DANS LES ROUES DU
RÊVE DE LIBERTÉ ET DE MAÎTRISE
DES HOMMES.

monde. Les choses mettent leurs bâtons dans les roues du rêve de liberté et de maîtrise des hommes. Mémoire aristotélicienne de Thalès qui un soir, emporté par son observation des cieus, tomba dans un puits. Les choses qui tombent et les corps qui choient rappellent aux individus qu'ils sont pris dans un réseau touffu de relations matérielles qui les déterminent et qui demandent leur attention. Ces chutes rappellent aux grands penseurs humains que la matière du monde n'est pas si passive et stable qu'on aimerait le croire. On ne peut pas, par conséquent, se passer de

prêter attention à ce qui advient autour de nous, au-dessus de notre tête et en-dessous de nos genoux (pour éviter des accidents désagréables). Si le monde est animé, une attention écologique est à mettre à l'ordre du jour.

Il s'agit, toutefois, moins de se méfier du monde (faire attention pour esquiver le cours des choses) que de faire confiance au monde (faire attention pour accompagner le cours des choses). C'est-à-dire, il s'agit moins de pouvoir agir *malgré* le hasard des choses qui tombent autour, que de pouvoir agir *avec* lui. C'est bien ce qu'Abbas Kiarostami, cinéaste très aimé de Frammartino, semble nous suggérer avec son court métrage *Solution* (1978). La solution dont il est question est à entendre moins comme une solution à la chute des choses que comme une solution qu'on saisit à la faveur de la chute des choses. Un homme est coincé au milieu des montagnes iraniennes, il fait du stop avec une roue de voiture à côté de lui : on devine qu'il est en train d'aller réparer son véhicule tombé en panne. Il attend, il s'adresse aux hommes qui passent, mais personne ne s'arrête. Il fait froid, la patience et la confiance s'affaiblissent. L'histoire est paralysée. Il amorce quelques pas en faisant rouler la roue à son côté. Tout à coup, la roue gagne en vitesse, échappe à celui qui se met à lui courir après. Parfois la roue s'éloigne, parfois il la rejoint mais sans jamais s'arrêter, car l'homme est pris par un élan moteur incontrôlable, comme son

objet. L'homme et l'objet sont un seul projectile, un drôle d'assemblage anthropo-machinique qui découvre une puissance d'interaction motrice imprévue. La course se poursuit au long des virages de la route, à travers les galeries, jusqu'à la voiture en panne garée au fond de la vallée. Voilà un éloge

jouissif de la force de gravité et de l'animation physique du monde en vingt-quatre images par seconde. L'animation ingouvernable du monde matériel entraîne le sujet égaré et bloqué dans un élan nouveau : les trajectoires des choses tracent d'imprévisibles chemins de sortie des impasses humaines².

IL S'AGIT MOINS DE POUVOIR
AGIR MALGRÉ LE HASARD DES
CHOSES QUI TOMBENT AUTOUR,
QUE DE POUVOIR AGIR AVEC LUI.

CINÉMA PYTHAGORIQUE

La légende relate que le philosophe Pythagore imposait à ses disciples un long noviciat de silence. Pendant leur période d'initiation, à savoir cinq années entières, ils n'avaient que le droit d'écouter et d'observer. D'ailleurs, Pythagore lui-même avait ainsi répondu au prince Léon qui lui demandait « qu'est-ce qu'un philosophe ? » : un philosophe est comme celui qui se rend aux jeux olympiques mais sans y chercher ni gloire ni argent, il y va juste pour observer et connaître ce qu'il se passe. Est-ce un hasard que l'école pythagoricienne ait été installée à Crotone, ancienne colonie grecque, devenue aujourd'hui ville calabraise ? Pour Michelangelo Frammartino il s'agit d'une coïncidence heureuse, car la doctrine pythagoricienne, découverte par hasard, lui rappelle le cinéma, son cinéma : à savoir un cinéma d'écoute et d'observation « philosophique » du monde. Portrait du cinéaste – et du spectateur – en *acousmaticien* (« celui-qui-écoute », nom grec des disciples pythagoriciens). Pythagore, d'ailleurs, avait une approche didactique très particulière que Frammartino aime citer, amusé, lors de ses entretiens, en qualifiant le grec de « pionnier cinématographique » : il enseignait à ses élèves caché derrière un voile blanc. Les disciples ne voyaient donc que la silhouette du maître dessinée par la lumière sur le drap-écran, en suivant sa voix. Ces anecdotes d'un pythagorisme cinématographique ne rendent, toutefois, pas complètement compte de l'intérêt de Frammartino pour cette école pré-socratique calabraise. Il y a quelque chose d'autre.

² José-Marie Mondzain a finement commenté ce petit film, en ce sens. Elle en résume ainsi la parabole : « Ce qui paralyse cet homme pourtant filmé en plein air, c'est d'être incapable d'attention vers les surprises du dehors. Il lui faut du temps avant de rencontrer le pneu alors que le pneu est déjà là. Mais il ne le voit pas, il n'imagine pas que le pneu puisse lui faire don d'autre chose que de son utilité mécanique. C'est la transformation du regard porté au pneu qui le métamorphose en sujet et fait advenir l'autre en tant que sujet. La subtilité du partage entre l'homme et la chose donne une leçon éthique de cinéma. Cette éthique de la rencontre et cet accueil du hasard sont au cœur de tout le cinéma de Kiarostami. Dans tout tournage, non seulement il arrive sans arrêt des événements non prévus mais sans l'accueil de ces événements, il n'y a pas cinéma. » José-Marie MONDZAIN, *Images (à suivre)*, Montrouge, Bayard, 2011, p. 183.



Caulonia (Calabre), lieu d'une contre-migration cinématographique. (*Il dono*, 2003, de Michelangelo Frammartino)

La création de *Il dono* s'était déroulée autour d'un sentiment d'anthropo-scepticisme, qui témoignait d'une méfiance viscérale face à notre relation au monde souvent excessivement anthropocentrique. Une relation dont le cinéma, malgré lui, serait un des véhicules les plus efficaces. Selon le cinéaste, nos codes et nos représentations (à partir de la tradition picturale jusqu'au

langage écrit) organisent notre perception du réel à partir de l'Homme : l'individu humain (ses mots, ses sentiments, ses histoires...) au premier plan et tout le reste derrière, dans l'anonymat du fond. La tradition cinématographique, au moins celle commerciale majoritaire et sa consommation ordinaire, n'a fait que renforcer cette tendance – telle est la conviction troublée de Frammartino. *Il dono* avait représenté, en ce sens, une première tentative de décentrement construit autour d'un éloignement tactique de l'homme, de détachement de sa parole, de sa signification, tombées dans une espèce de désuétude perplexe.

IL DONO AVAIT REPRÉSENTÉ,
EN CE SENS, UNE PREMIÈRE
TENTATIVE DE DÉCENTREMENT
CONSTRUIT AUTOUR D'UN
ÉLOIGNEMENT TACTIQUE DE
L'HOMME, DE DÉTACHEMENT DE
SA PAROLE, DE SA SIGNIFICATION,
TOMBÉES DANS UNE ESPÈCE DE
DÉSUÉTUDE PERPLEXE.

Ce film se proposait ainsi comme une suspension sabbatique du monde «humain», qui ouvrait un espace nouveau de travail et de perception. Toutefois, ce n'est qu'avec *Le quattro volte* (le résultat d'une longue attente de sept ans) que cet espace sera rempli et habité. *Le quattro volte* est une ébauche de réponse à la question que *Il dono*, œuvre énigmatique, semblait poser. Cette question pourrait être énoncée de cette manière : à quoi pourrait ressembler un cinéma non-anthropocentrique ? Autrement dit, comment s'engager en faveur d'un cinéma éco-centrique ?

Saisi par ce questionnement (à la fois technique et moral), Frammartino n'a pas pu bouger. Au départ son déplacement en Calabre n'avait été justifié que par des raisons pratiques d'urgence et de moyens réduits (ce qui l'empêchait de tourner ailleurs, dans un contexte urbain ou dans un studio). Finalement il n'en est plus reparti. C'est là-bas – à la pointe méridionale de la botte transalpine, au bord méditerranéen de l'Europe – que la civilisation (occidentale, moderniste) se tait, que son emprise s'affaiblit et que d'autres phénomènes naturels trouvent un accueil et une voix. C'est là-bas que repose une mémoire enfouie (pré-chrétienne) d'un cosmos matériel entièrement animé par une invisible vie spirituelle. C'est l'arrière-pays calabrais, loin des rythmes de l'univers industriel et médiatique, où survivent encore

d'anciennes pratiques artisanales et des fêtes païennes, nourries d'une perception aiguë des présences environnementales dans lesquelles notre vie est enchevêtrée. Cet héritage est un tas de braises sur lequel Frammartino décide de souffler pour qu'elles exhalent à nouveau leur flamme animiste. Au fond, pour sortir du tourbillon centripète de l'Homme, des aventures exotiques (des séjours tropicaux ou des périple aborigènes...) ne sont pas forcément nécessaires. Les anthropologues, tantôt, se retrouvent à faire des grands détours quelque peu spectaculaires pour déconstruire notre vision du monde à l'aide de formes de vie rares. Mais parfois il suffit de faire juste un pas de côté, de fouiller dans le grenier de notre propre monde ou dans sa cave, dépoussiérer un peu, laisser décanter. Et voilà des sensibilités et des modes-de-vie anachroniques et résistants qui sortent, voilà un animisme riverain qui se dévoile.

Toutefois, le terreau local de Calabre ne suffisait pas : le cinéaste avait aussi besoin d'un dispositif narratif et conceptuel pour exposer cinématographiquement la sensibilité écologique qu'il intrapercevait, diffuse et confuse, dans ce territoire liminaire. C'est à ce moment-là que le philosophe grec entra à nouveau en jeu. Ce qui frappa l'imaginaire du réalisateur dans la doctrine pythagoricienne était surtout sa cosmologie centrée autour de la métempsychose. Le monde pythagoricien était composé par plusieurs univers vivants (quatre plus précisément : l'humain, l'animal, le végétal et le minéral), l'un emboîté dans l'autre, tous habités par un insaisissable esprit divin. Par le cycle des morts et des naissances, l'âme transmigre d'une forme de vie à l'autre en tissant une trame harmonique et secrète de boucles et d'échanges. Un seul principe spirituel, aérien et invisible, anime la matière du monde et en dirige les métamorphoses : ainsi le Deux (la nature, avec sa pluralité de formes) ne voit le jour qu'à partir de l'Un (dieu). Dante décrivait ainsi le monde pythagoricien, dans *Le Banquet* (IV, XXI)³ :

Pythagore voulut que toutes fussent d'une même noblesse, non seulement les âmes humaines, mais avec les humaines, celles des bêtes brutes et des plantes, et les formes des minéraux ; et il dit que toute la différence tient aux corps et aux formes⁴.

Malgré sa complexité abstraite et mathématique, Frammartino

³ DANTE, *Le Banquet*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1965, p. 505.

⁴ Un tel système, réglé par un principe de continuité spirituelle (unité de l'intériorité) et de discontinuité matérielle (variété des formes de physicalité), correspond au régime animiste du grand recensement anthropologique de Descola. Philippe DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

soutient que cette croyance philosophique a infusé dans le monde calabrais et qu'on peut en déceler des traces quotidiennes et populaires dans la vie de ces territoires et de leurs habitants. À quoi servirait le cinéma moderne – nous rappelait Gilles Deleuze – sinon à réveiller et nourrir une croyance dans ce monde-ci⁵? Et l'animisme est bien le porteur d'une croyance très intense dans ce monde-ci, dont le cinéma ne peut pas se passer.

La machine filmique de Frammartino dans *Le quattro volte* est discrète mais infaillible : c'est une machine de traque. Elle suit le mouvement insaisissable de l'âme qui passe d'un corps à l'autre dans le cycle de vie et de mort qui anime l'univers. Ce principe invisible relie quatre épisodes qui traversent les royaumes naturels : d'abord un vieux berger qui meurt, ensuite un jeune chevreau qui naît et s'égaré à la montagne, puis un pin majestueux qui devient mât de cocagne pour une ancienne fête printanière et, enfin,

du charbon, produit d'un artisanat séculaire. L'aiguille qui coud ces fragments narratifs, ces différentes vies environnementales, est l'âme, muette et inexorable, un géomètre fantastique. C'est bien cette respiration cosmogonique, selon Frammartino, le vrai protagoniste de son histoire (s'il faut qu'il y ait une histoire). Il est presque invisible – et pourtant indubitable, puisqu'il assure une harmonie infaillible et tacite. On peut juste en capter le signe fantasmatique dans des phénomènes météorologiques, comme la fumée, le vent, le souffle ou la poussière. Le saisir, ce n'est pas ce qui importe finalement. Ce qui

importe, probablement, est ce qui devient visible et perceptible lors de cette chasse-à-l'esprit, à savoir des existences mineures, des attachements oubliés, un rythme ancestral. L'intention de poursuite d'une grâce cosmique dé-centre, décale, dépayse le geste cinématographique, à savoir la construction des sons et des images. Dans cette histoire écologique, il est toujours question d'un œil non-humain, d'une contemplation impersonnelle, de trajectoires et de distances insolites. Le spectateur n'est jamais là où il s'attendrait à se retrouver : parfois trop proche, parfois trop distant. Parfois trop haut, parfois trop bas : les plans troublent souvent notre regard, déjouent nos repères. On se découvre un peu plus loin de soi-même et un peu plus proche des choses et des bêtes : au-delà de l'humain, à la fois exilé et rapatrié, le spectateur

sillonne des espaces moins-qu'humains ou bien plus-qu'humains.

Certes, l'animisme est question de voyage et de déplacement (à la rencontre des autres). Mais il s'agit moins d'un voyage géographique que d'un déplacement perceptif, comme le déplacement du chaman entre les seuils cosmiques.

On pourrait dire que c'est ce qui définit un chaman : l'aptitude à se glisser aisément hors des frontières perceptuelles qui délimitent sa culture particulière – frontières renforcées par les coutumes sociales, les tabous et, le plus important, par le langage commun – afin d'entrer en contact avec d'autres puissances alentour et d'apprendre à ce contact⁶.

Si, comme l'affirme David Abram, ce qui caractérise le chamanisme est la pratique d'une « perceptivité accrue » au-delà du perçu ordinaire, alors tout artiste qui travaille le partage donné du sensible mène, d'une certaine manière, un travail chamanique. Il est le stratège-intermédiaire, comme le sorcier, d'une transaction avec les Autres : celui qui anime et fait communiquer les esprits des choses et des êtres que la sensibilité routinière ne peut pas percevoir. Le chaman est celui qui peut remarquer des expressions vitales en-dehors des coordonnées humaines (les choses importent) et suivre leur chemin (les choses emportent). Sortir de l'anthropocentrisme, pour Frammartino, signifie exactement cela : reconnaître d'autres présences communicantes avec leurs sollicitations et leur donner une place, les inclure, dans notre communauté (audio-visuelle). C'est la sagesse perdue que dévoile l'ancien rite des « hommes-arbres » (filmé pour sa vidéo-installation *Alberi* présentée au MoMA), où le village humain est envahi par des êtres végétaux (les villageois déguisés) et les célèbre pendant une journée entière. Dans *Le quattro volte*, le rite du pin hissé au milieu du micro-univers humain ou bien l'invasion caprine des rues s'inscrivent dans la même recherche symbolique. Ces épisodes ne sont qu'une synecdoque du projet cinématographique de Frammartino visant à définir et protéger un espace de représentation et de perception du monde naturel à l'intérieur de notre monde. Au fond, on pourrait résumer l'âme en une question linguistique : ce qui a une âme, ce qui est animé, c'est ce qui (nous) parle et interpelle (et vice versa). L'opération animiste, par conséquent, se joue dans la communication : reconnaissons-nous une puissance communicative aux choses ? Laissons-nous les choses nous parler ?

LA MACHINE FILMIQUE DE
FRAMMARTINO DANS LE
QUATTRO VOLTE EST DISCRÈTE
MAIS INFAILLIBLE : C'EST UNE
MACHINE DE TRAQUE. ELLE SUIT
LE MOUVEMENT INSAISSISSABLE DE
L'ÂME QUI PASSE D'UN CORPS À
L'AUTRE DANS LE CYCLE DE VIE ET
DE MORT QUI ANIME L'UNIVERS

⁵ Voir Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985.

⁶ David ABRAM, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte, 2013, p. 30.

Bien sûr, pour les entendre, il faut prendre du temps et prêter attention. Aucune chance d'instaurer une conversation avec elles autrement, sans pratique d'observation et d'écoute.

Si donc l'animisme *fait parler* (les esprits des choses), il s'inscrit dans une démarche « médiumnique ». Le médium fait parler les choses mortes (ou bien réputées telles, en tant que « matières brutes »). Pour ce faire, il se sert toujours d'une médiation, d'un dispositif, d'un rituel, comme la transe par exemple. Mais il peut également se servir d'un médium (au sens technique, littéral), tels que les appareils cinématographiques. On a ici affaire à une notion de « médiumnisme » tout à fait pragmatique (dérivée à

tout mysticisme exotique aussi bien qu'à toute spéculation académique): il est question d'un animisme politique et médial⁷. Politique car il articule une possible et alternative constitution d'un être-ensemble (au sens large: entre humains et non-humains), qui ne peut être pensé ni déplié sans passer d'abord par une rencontre et reconnaissance sensible (voici le médial). Parfois, cette démarche média-politique se réalise par des opérations très simples, bien que cruciales. Des micro-déplacements du cadre, par exemple: une caméra qui descend à la hauteur du musée

d'un petit chevreau en se désintéressant des hommes autour, une autre qui monte sur les toits pour ne montrer que l'arbre sans se concentrer sur la fête humaine en bas, sur la place, une troisième qui ouvre grand le plan en y faisant entrer tout le paysage au-delà de tout sujet particulier. L'âme des choses n'est pas donnée *a priori*, elle est le résultat d'une sensibilité. Flaubert affirmait qu'il suffit de regarder suffisamment longtemps une chose pour qu'elle devienne intéressante. Nous pourrions affirmer qu'il faut prêter suffisamment d'attention à quelque chose pour qu'il s'anime, pour qu'il nous révèle son âme. Comment ne pas tomber dans un spiritisme naïf ou new âge, c'est le problème crucial d'une telle recherche. Comment, donc? Par exemple en situant cet animisme dont il est question dans une conduite technique et éthique: face aux menaces indéniabement déclenchées par la désanimation moderne du monde, il est urgent de passer (comme le fait Frammartino) à une contre-animation (artistique) du monde environnemental⁸.

FACE AUX MENACES
INDÉNIABLEMENT DÉCLENCHÉES
PAR LA DÉSANIMATION MODERNE
DU MONDE, IL EST URGENT
DE PASSER (COMME LE FAIT
FRAMMARTINO) À UNE CONTRE-
ANIMATION (ARTISTIQUE) DU
MONDE ENVIRONNEMENTAL

7 Pour une réflexion générale et archéologique sur les relations entre cinéma et médiumnisme voir Mireille BERTON, *Le corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, Lausanne, l'Âge d'homme, 2015.

8 « Dès que l'on évite la désanimation, le petit "ce n'est rien que" se remplit d'une multiplicité d'événements, certes tous contingents, mais tous surprenants, qui obligent chacun des suivants à le prendre en compte à leur manière. » Bruno LATOUR, *Face à Gaïa*, Paris, La Découverte, 2015, p. 224.

LES FABLES ANIMISTES

Faire parler les choses, d'ailleurs, remonte à une vieille tradition que l'on a (presque) perdue, chez nous. Ou mieux, on l'a gardée mais on en a perdu le sens, à partir du moment où l'on a arrêté de la prendre au sérieux. C'est-à-dire, à partir du moment où nous l'avons réduite à un jouet pour enfants ou un sujet d'*entertainment* (pure fantaisie sans aucune implication concrète). C'est la tradition des fables. Ce qui caractérise spécialement les fables est bien une certaine animation globale du monde où tous les êtres et tous les objets reçoivent un potentiel magique d'action et de communication. Dans l'univers merveilleux de ces contes, on rencontre la plupart du temps une crise du protagoniste humain (en situation d'échec) à laquelle correspond un réveil fantastique des présences inanimées. Dans ces fables, il est souvent question d'hommes hébétés et silencieux face à une impasse qui ne sera dépassée que lorsque les protagonistes apprendront à entendre les voix surnaturelles des êtres magiques: une solution ne peut se révéler qu'à condition de reconnaître leur parole et d'apprendre à collaborer avec eux. L'origine de cette tradition narrative, d'ailleurs, remonte selon de nombreuses recherches aux pratiques archaïques d'initiation « animiste ». Toutefois, l'époque cartésienne qui a décrété la passivité et la maîtrise du « monde matériel » n'a pas pu retenir cet enseignement. Au moment où elle définissait une nouvelle pratique « objective » et anthropocentrique de récit (le roman), elle était inévitablement en train de perdre le sens de la fable par son déclasserement au rayon « folklore » ou « divertissement enfantin » de la culture. Le triomphe contemporain du romanesque empêche actuellement, sous plusieurs aspects, une réintégration décisive de la fable au sein des opérations littéraires. Toutefois le cinéma a essayé de prendre le relais.

Malgré son réalisme, *Le quattro volte* est une œuvre qui rappelle, par intermittence, cet imaginaire fabuleux – bien que le spectateur d'aujourd'hui en soit surpris. Spectateurs nourris pour le mieux comme pour le pire par les dessins animés de Disney, nous avons souvent du mal à reconnaître et accepter les indices de fable que le film nous révèle. Et pourtant, en y songeant, Frammartino reconstruit un parcours d'initiation qui relève aussi bien du mystère pythagoricien que du noyau archaïque de la fable. On pourrait tenir, d'ailleurs, le même discours pour le comique, un



« Le hors-champ est dedans ! » (*Le quattro volte*, 2010, de Michelangelo Frammartino)

autre signe de la virtuosité et de la complexe cohérence de ce film qui cible un éloignement de l'homme au nom de l'environnement. On a du mal, parfois, à s'approprier le sens de ces gags subtils, entre Buster Keaton et Jacques Tati, que le cinéaste insère dans la trame « documentaire » de son œuvre. Après toute l'ironie grossière que nous servent nos comédies commerciales, il est également difficile d'apprécier l'ontologie écologique et l'éthique contre-humaniste qui alimentent l'esprit originaire du comique, et que ces mêmes gags renouvellent⁹.

ET POURTANT, EN Y SONGEANT,
FRAMMARTINO RECONSTRUIT
UN PARCOURS D'INITIATION QUI
RELÈVE AUSSI BIEN DU MYSTÈRE
PYTHAGORICIEN QUE DU NOYAU
ARCHAÏQUE DE LA FABLE.

Evidemment Frammartino n'est pas le seul réalisateur qui travaille dans cette direction, celle d'un cinéma animiste ou d'éco-fables cinématographiques. Il y a tout un pan du cinéma contemporain qui peut être rassemblé autour de *Le quattro volte* et de son propos. Plusieurs noms (d'une même génération, à peu près) ont été cités par les critiques lors de la sortie de ce film, à Cannes en 2010. Tout d'abord celui d'Apichatpong Weerasethakul. Le rapprochement était même trop facile puisque le cinéaste thaïlandais avait présenté la même année, au même festival, *Uncle Bomme* qui emportera d'ailleurs la palme d'or. En dépit d'une distance stylistique et culturelle remarquable, l'animisme bouddhiste et voyant de Weerasethakul rejoint la fable philosophique de Frammartino sur un même terrain de recherche, celui visant « un regard désabusé mais serein qui porte au-delà de l'humain, dans une négation tacite de l'anthropocentrisme comme condition préliminaire pour libérer la vision cinématographique¹⁰ ». Toutefois, il n'est pas nécessaire de faire le tour du monde pour trouver les compagnons de route de Frammartino. L'Europe suffit, ses contrées méridionales en particulier.

Prenons, par exemple, l'épopée en trois volets de Manuel Gomes (*Les milles et une nuit*, 2015). C'est un travail qui mélange la critique socio-politique et une certaine réflexion méta-filmique avec une série foisonnante de contes, où le réalisme et le merveilleux s'hybrident mutuellement. Le récit de la crise de l'austérité se déroule en traversant une galerie d'animaux fantastiques et de personnages fabuleux qui parfois semble être l'effet de retour de la colonisation : une hallucination tropicale plutôt qu'un produit autochtone.

Mais on peut se rapprocher davantage de Frammartino, en prenant en considération le cinéma de son ami Pietro Marcello,

son dernier film en particulier (*Bella e perduta*, 2015). À mi-chemin entre fiction et documentaire, *Bella e perduta* est, à nouveau, l'histoire d'une crise : une crise italienne à la fois actuelle et perpétuelle, la crise d'un pays toujours beau et toujours égaré, qui dévoile impitoyablement cette contradiction surtout dans ses régions méridionales. Mieux, *Bella e perduta* est l'Histoire en crise (des fragments d'images médiatiques semblent exposer une communauté perdue et enragée, des institutions absentes, des citoyens fantômes...). Même le dernier (micro-)héros de Marcello s'en va : Tommaso le berger courageux, qui protège et entretient une *reggia* abandonnée, bien commun oublié, par une lutte émouvante et négligée contre la mafia et l'indifférence générale. Une mort soudaine enlève au tournage son protagoniste et Marcello perd à la fois sa dernière accroche narrative et sa faible source d'espoir politique. Le sourire humble et tendre de Tommaso, qui tremble sur la pellicule fourmillante du film, n'est plus qu'une trace de mémoire retranchée dans un passé proche et pourtant inaccessible. Il est archive. La caméra documentaire n'a plus aucune présence résistante (bien que faible) à enregistrer et le film est suspendu. Mais il y a encore le désir de filmer, le désir de faire images et de croire au monde. Le cinéaste a appris la leçon de René Char : « chaque effondrement des preuves » appelle à « une salve d'avenir ». Quand le monde profane (documentaire) sombre dans le silence d'une crise, Agamben nous le rappelle, c'est la nature qui re-commence à parler¹¹. Il y a, donc, une fable à inventer pour que le film ne s'arrête pas et pour que le regard ne s'égaré pas dans le noir du pessimisme ni dans l'aveuglement des lumières médiatiques. C'est un conte à improviser, une sorte de conte d'initiation nomade que Marcello va mettre en scène. Lorsque l'action politique devient floue et incertaine – car dans la méfiance à la fois envers l'état et le contre-état mafieux, même l'action locale s'évanouit par un mauvais coup du hasard – on ne peut que se confier à un ordre merveilleux et primitif qui résiste à toute entreprise historique. Marcello confie les mots d'Anna Maria Ortese (*Il mare non bagna Napoli*) à une de ses protagonistes pour raconter cette force qui veille sur les créatures innocentes, malgré tout pouvoir :

Dans les régions les plus extrêmes et lumineuses du Sud, il existe un ministère caché pour la défense de la nature contre la raison, un génie naturel à la puissance illimitée, à ses soins jaloux et perpétuels

⁹ Voir, par exemple, Joseph MEEKER, *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*, New York, Scribner's, 1972.

¹⁰ Emiliano MORREALE, « Les nouvelles images du cinéma italien », in *Cahiers du cinéma*, n°662, décembre 2010.

¹¹ Voir le chapitre « Fable et histoire » du recueil de Giorgio AGAMBEN, *Enfance et histoire*, Paris, Payot et Rivages, 2002.

est confié le sommeil dans lequel ces populations dorment.

Le siège de ce ministère secret serait donc installé dans les régions méridionales où, comme Frammartino l'affirmait, une forme d'intelligence animiste du monde (en dehors de la raison humaine) semble subsister. C'est bien ce ministère présidant à la vie naturelle qui convoque Polichinelle, personnage de la *Commedia dell'arte*, en lui confiant le buffle Sarchiapone (bête sauvée par Tommaso, maintenant menacée de mort)¹². Ce masque théâtral est, à la fois, un serviteur désœuvré et une créature magique. Il mélange en lui-même la force profane du gag comique et le pouvoir ésotérique d'un esprit païen. Habitant des seuils, il se moque de toute séparation. Comme les enfants, il n'a pas oublié les voix de la nature et il est donc convoqué pour être notre intermédiaire «chamanique». C'est Polichinelle, ce drôle de chaman au bec noir et à l'accent napolitain, qui pourra entendre la parole du bufflon et le guider dans une marche de salut qui traverse la campagne italienne. Une équipe déambulatoire improbable, franciscaine et pasolinienne, qui allie une bête parlante et une larve-bouffon, se met sur la route à la poursuite d'un rêve bucolique. Mais l'enchantement de la fable est déjà en train de se dissoudre, l'histoire revient. Polichinelle lève son masque et Sarchiapone, ayant perdu sa parole, devient à nouveau viande d'abattoir. Était-ce juste un rêve idyllique qu'on a aimé rêver en compagnie de Pietro Marcello? Une douce évasion,

un envoûtement bizarre? Le buffle Sarchiapone est embarqué dans un camion, comme si rien ne s'était passé. Et pourtant la *reggia* de Tommaso a été arrachée par la communauté à la déchetterie mafieuse et rendue, selon le désir de son vieux gardien, à sa beauté et à l'usage public. On est à nouveau dans le documentaire: quelque chose réellement bouge, quelque chose s'est passé.

LE CINÉMA, INTERVIENT
— DIEU(X) MERCI — POUR
SECOUER NOTRE AMNÉSIE
CULTURELLE: CE QUI A ÉTÉ
PARALYSÉ DANS LE LEURRE
D'UN CLICHÉ EST ANIMÉ
PAR LA BOBINE ET LA CAMERA

NOTRE ANIMISME CINÉMATOGRAPHIQUE

Entre Pythagore et la bergerie calabraise, les animaux fabuleux et les masques dionysiaques du théâtre comique, on s'aperçoit bien que notre Occident moderne et rationnel est parcouru par des survivances animistes surprenantes. Voilà notre animisme, ou mieux nos animismes (à déterrer et ré-inventer, cinématographiquement). Le cinéma, parfois, intervient – Dieu(x)

merci – pour secouer notre amnésie culturelle : pour ce faire, il fouille à travers les plis temporels (archéologue animiste) et se déplace à travers les latitudes spatiales (géographe animiste). On a vu, en passant, quelques exemples de ce travail fondamental.

Cependant, notre animisme cinématographique pourrait peut-être remonter à quelque chose de plus structurel dans le médium cinéma, quelque chose qui précède ces recherches singulières que l'époque contemporaine nous propose. On a déjà amorcé ce discours, qu'il faudrait maintenant reprendre pour boucler notre réflexion. Les théoriciens du cinéma ont très tôt remarqué cette puissance propre au cinématographe, à savoir sa capacité à animer le réel (plus précisément, les présences du réel qu'on perçoit ordinairement comme inanimées). A faire circuler les âmes. Jean Epstein, par exemple, parlait d'une expérience perceptive de l'«être-montagne» ou de l'«être-mer» qui devenait possible dans les images cinématographiques. Siegfried Kracauer s'est emparé, par la suite, de cette expérience en la qualifiant de «rédemption de la réalité matérielle», une redemption (animiste) à réaliser grâce à la sensibilité cinématographique capable d'exposer les moindres événements¹³. Le «frémissement des feuilles» dans une vue Lumière, par exemple.

Le cinéma peut être donc un formidable ré-animateur. Il est d'ailleurs une machine à dynamisme capable de mettre en mouvement ce qui a été arrêté. Les clichés, tout d'abord : vingt-quatre clichés par seconde étaient mis en mouvement dans le défilement du ruban de la bobine à travers le projecteur. Ce qui a été figé dans une mauvaise immobilité peut être sauvé par la médiation cinématographique, ce qui a été paralysé dans le leurre d'un cliché est animé par la caméra. Et voilà donc le monde cinématographique, où toute cette matière naturelle, que le sens commun (ou bien les sens communs, à savoir la sensibilité routinière) avait négligée par une supposition de muette passivité, prend à nouveau la parole et entame sa danse, sa *chôra*-graphie.

13 Siegfried KRACAUER, *Théorie du film. La redemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010.

La Revue Corps-Objet-Image, du TJP, Centre Dramatique National d'Alsace - Strasbourg réunit artistes et chercheurs pour penser autrement les arts de la scène. Après, «Infra, l'en-deçà du visible», «Alter, l'autre de la matière», le troisième numéro s'articule autour de la thématique «Ré-animation» et est diffusé sur le site www.corps-objet-image.com au fil des Week-ends TJP de la saison 2016-2017.

www.corps-objet-image.com / tous droits réservés

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle. Les articles peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage personnel, scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra mentionner, «TJP Éditions», «Revue Corps-Objet-Image», l'auteur et le titre de l'article.

Jacopo Rasmi / La caméra pythagorique / mars 2017

Éditeur TJP Éditions / Revue Corps-Objet-Image O3 Ré-animation / Directeur de publication Renaud Herbin

12 Sur le personnage de Polichinelle on peut faire référence au livre singulier récemment publié par Giorgio AGAMBEN, *Pulcinella ovvero Divertimento per li regazzi*, Roma, Nottetempo, 2015.