



Les Onze Fioretti de François d'Assise de Roberto Rossellini

L'appel du dehors

Le moine franciscain n'a rien d'autre à faire que vivre : l'Œuvre, la seule qui vaille, c'est la création, le monde créé par Dieu. À cette grande Œuvre parfaite et achevée, le frère mineur n'a aucune petite œuvre à ajouter : sa vie, faite d'errance et de mendicité, n'est qu'usage du monde et contemplation de sa beauté – célébration de la création. Étrangement, pourtant, dans l'histoire de l'Occident, l'art naît comme production d'œuvres singulières et personnelles avec le franciscanisme : avec Giotto qui peint la vie de saint François pour la basilique d'Assise, dans de petites scènes qui rompent avec le hiératisme de l'icône. Pour la première fois, des corps singuliers habitent un lieu creusé dans la profondeur de l'image. Voilà que François prêche aux oiseaux, et que Giotto les peint dans la splendeur de leur singularité et de leur multiplicité, s'en délectant : là un canard, là une poule, ici deux mésanges devant deux pies.

La beauté inégalable de Giotto ne vient pas seulement de l'éclat de ce qui naît, mais comme de l'hésitation que l'artiste florentin eut devant cette naissance : pour ne pas pécher d'orgueil, il s'attela à peindre le plus humble des hommes dans les décors les plus simples et les situations les plus humiliantes, pour qu'un peu de cette humilité touche la fresque en retour. La grâce n'est rien d'autre que cette beauté qui s'excuse d'apparaître. À l'autre bout de l'histoire du réalisme figuratif, Roberto Rossellini est le cinéaste qui a pensé que le cinéma pouvait réveiller cette puissance de grâce que détient l'humilité : l'automatisme de l'enregistrement en fait un art sans le génie de la main, débarrassé de la virtuosité de la manière. Au fond, un film pourrait se contenter d'aligner quelques modestes anecdotes rejouées dans une campagne sans charme particulier – et cela donnerait le plus beau film du monde, *Les Onze Fioretti de François d'Assise*. Le sentiment que la beauté de ce film sans effet ni virtuosité n'est rien de plus que la beauté

du monde, mais rien de moins, vient peut-être de ce qu'il raconte la vocation de quelques hommes à vivre au-dehors, sans repli ni refuge, entièrement offerts à l'Ouvert inappropriable.

Le film s'ouvre par le retour de Rome, où les frères ont obtenu la validation de leur ordre par le Pape Innocent III. Il pleut à grosses gouttes, on marche dans d'énormes flaques de boue. La joie est pleine, mais le triomphe est modeste. Le gris du noir et blanc s'épaissit en grisaille par le seul effet de la pluie qui obture le champ, comme dans un jeu involontaire avec la gravure. Les corps et les robes adhèrent à la texture du monde, donnant le sentiment d'une non-séparation. Les frères s'abritent, un homme qui occupe leur cabane les chasse, l'un commence à protester – c'est quand même eux qui l'ont construite –, mais François l'en empêche : ils ne sont propriétaires de rien, ils la lui laissent. Ils s'assoient alors contre les pierres d'un bâtiment détruit, sous la pluie qui continue de tomber, devenus presque indissociables du fond. C'est cette adhérence au monde qui au fond leur interdit d'habiter un intérieur.

Le soleil revient, et cette vie au-dehors invente une physique nouvelle, un sentiment nouveau de la gravité : le corps du moine franciscain est plus léger que celui du reste des mortels, plus mobile, plus rapide. Cela ne veut pas dire qu'il est moins terrestre : au contraire, il ne cesse de tomber, mais pour aussitôt se relever. Les moines ne marchent presque jamais : ils sautillent, courent, se dispersent et se regroupent. En cela, bien sûr, ils ressemblent à des nuées d'oiseaux, ces oiseaux amis de François dont Pier Paolo Pasolini se souviendra dans *Uccellacci et Uccellini*, transformant l'invention visuelle de Rossellini en fable burlesque.

Ce devenir-oiseau s'emballé à la fin du film en un devenir-toupie qui porte cette physique à une nouvelle intensité. Dans l'avant-dernier épisode, le dixième fioretto, Ginepro, venu évangéliser un





Zeros and Ones d'Abel Ferrara (2021).

village assiégé par des barbares, est attrapé par la foule qui se l'envoie comme un ballon puis s'en sert comme d'une corde à sauter. Il tente de mettre fin à son martyre en se jetant d'une tourelle, mais sa légèreté l'empêche de se blesser. Ginepro est le double physique de François : un idiot qui imite François à la lettre, quand celui-ci imite Jésus dans l'esprit. Mais cette idiotie est une autre manière de sainteté – dans l'extériorité du monde que capte la caméra, son imitation purement comportementale ne laisse entrevoir que de petites différences avec son modèle. S'il n'en est pas encore à léviter, du moins est-il incapable de tomber avec lourdeur.

À la toute fin du film, alors qu'il est temps pour les frères de se disperser et d'aller prêcher dans toute l'Italie, François leur demande de tourner sur eux-mêmes. Le moine gyrovague est celui qui erre en mendiant mais, étymologiquement, c'est le vagabond qui tourne. Toute toupie finit par chuter et s'immobiliser : l'axe de leur corps après la chute indiquera la ville où ils iront. Ou cet arbre juste ici, pour le vieux Giovanni qui s'apprête à mourir. Hasard, destin et providence s'indifférencient dans une vie qui a pris la forme d'une errance sans errements – cela se nomme la liberté, dans le monde ; dans une œuvre d'art, cela se nomme la grâce.

Olivier Cheval

Les Onze Fioretti de François d'Assise de Roberto Rossellini.
Restauration 4K en salles depuis le 9 mars.

Zeros and Ones d'Abel Ferrara (2021)

Rome arrangée

Z*eros and Ones* défigure les codes du thriller militaire pour absorber les conditions particulières de son tournage à Rome fin 2020. Plus qu'un film réalisé pendant le confinement, il semble tout entier issu de celui-ci, préoccupé à rendre compte poétiquement de l'angoisse de cette expérience.

En offrant à Ethan Hawke la possibilité de jouer deux frères – le soldat américain qui erre dans une Rome désolée et le frère anarchiste qu'il recherche –, Abel Ferrara ne cesse d'ajouter des couches d'opacité à son récit. Les adresses face caméra de l'acteur, en prologue comme en épilogue, tour à tour repentins, essais d'explication, ou même avertissements, prolongent cette volonté de déconstruction, nourrie également par les différents motifs du double (initiales du personnage J.J., gémellité, mises en abyme). Les masques chirurgicaux s'inscrivent même dans la continuité du travail du cinéaste avec le numérique, accentuant la déformation des visages, sans pour autant briser un sentiment de familiarité avec le monde. En effet, Ferrara refuse de filmer le confinement comme une expérience de la négation ou de l'absence de réalité.

Tout ce qui est de l'ordre du simulacre finit par exploser.

L'évanouissement général du monde extérieur ne fait pas du réel un désert ou un réservoir de non-événements. Réfutant Jean Baudrillard et Slavoj Žižek, le cinéaste traverse le confinement comme un moment historique particulier où les pôles ne cessent de s'inverser : le moi et l'autre, la liberté et l'enfermement. Le spectateur erre alors dans des plans effondrés qui évoquent l'atmosphère de certains films de Jacques Tourneur, où le peu qui sert de visible renvoie aussi bien aux vestiges de la lumière qu'à ceux de l'ombre. Rome n'est plus plongée dans la nuit, elle est devenue présence nocturne, spongieuse, trouée de lumières incertaines et vacillantes, monumentalité rendue à la sensation et au pressentiment. L'intérieur et l'extérieur se confondent, perdant peu à peu leur matérialité au profit de blocs d'ombre, de silhouettes peintes en outre-noir, d'une beauté plastique stupéfiante.

Jean-Marie Samocki

DVD et Blu-ray. Metropolitan Vidéo.