



HAL
open science

**L'idiote du filmage. "Onze Fioretti de saint François d'Assise",
Roberto Rossellini (1950)/ "Perceval le Gallois", Éric Rohmer
(1978)**

Jean-Michel Durafour

► **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. L'idiote du filmage. "Onze Fioretti de saint François d'Assise", Roberto Rossellini (1950)/ "Perceval le Gallois", Éric Rohmer (1978). *Vertigo : Revue de cinéma*, 2011. <hal-01868398>

HAL Id: hal-01868398

<https://hal.science/hal-01868398v1>

Submitted on 5 Sep 2018

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.



HAL Authorization

**L'idiote du filmage. *Les Onze Fioretti de saint François d'Assise*,
Roberto Rossellini (1950)/*Perceval le Gallois*, Éric Rohmer (1978)**

Jean-Michel DURAFOUR

paru initialement dans Vertigo, n° 40, été 2011, p. 6-16
(version corrigée)

*À la suite d'une projection de mon film sur
saint François d'Assise, quelqu'un m'a
demandé spirituellement : « Si votre saint
François avait rencontré don Quichotte, que
croyez-vous qu'il lui aurait dit ?*

*– À quelle heure se seraient-ils rencontrés ?
Au lever du soleil ? À midi ? La nuit, avec des
étoiles au ciel ?*

– Le matin.

*– Alors, ai-je répondu, il lui aurait dit :
“Bonjour.” »*

Roberto Rossellini

La littérature a ses idiots ; le cinéma, les siens – parfois empruntés à la première. En peinture, en revanche, peu d'idiots. Des fous, beaucoup ; des « peintures idiotes » – depuis Rimbaud du moins (*Alchimie du verbe*) –, plus qu'on ne croit, voire des peintres « idiots » (Fra Angelico), mais des idiots peints, pratiquement pas. Le fou appelle la représentation : son faciès malaxé, sa chevelure ébouriffée, son maintien bousculé accrochent le regard, éperonnent les images, pour l'édification, le sensationnalisme, etc. La peinture (Bosch, Goya, Géricault...) puis la photographie, contemporaine de la psychiatrie moderne et de l'asile comme discours et pratique de l'observation d'une folie qui « n'existe plus que comme être vu¹ », ont représenté les fous sous toutes les coutures. Michel Foucault rappelle que certains aliénistes préconisaient la disposition thérapeutique de miroirs « de telle sorte que le fou ne peut manquer, au bout du compte, de se surprendre malgré lui comme fou² ». La folie, par quelque bout qu'on la prenne, est un comportement spectaculaire. Le fou gagne en visibilité ce qu'il perd en raison, selon les vases communicants traditionnels du sensible et

¹ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 605.

² *Ibid.*, p. 619.

de l'intelligible (le sensé). Il gagne en démonstration (en exubérance) ce qu'il perd en démonstration (en raisonnement).

L'idiotie, quant à elle, se révèle plus économe. En grec ancien, l'*idiotès* s'oppose au *politès* : le *politès* désigne l'homme qui s'occupe des affaires publiques, de la cité (*polis*) ; l'*idiotès*, celui qui ne s'occupe que de ses propres affaires, que de ce qui le regarde. L'idiotie, c'est d'abord le repli égotiste. *Idios*, c'est ce qui est propre, privé, mais aussi simple, unique, et donc particulier à... (comme un idiome, une idiosyncrasie), avec probablement le même glissement de sens qu'en français, qui prolonge *particulier* vers *bizarre*, *insolite*. L'idiot est un individu singulier par sa simplicité (d'esprit), qui en fait un singleton dans une communauté, un objet d'étonnement, de raillerie – précisément parce qu'il sort des « rails » –, d'inquiétude, voire de dégoût : les enfants maltraitent, insultent, par exemple, ce « grand enfant » qui est des leurs sans en être, à la fois même et différent, familier/étrange(r), *unheimlich*. Mais l'idiot est aussi rare, précieux – le croiser est souvent censé porter bonheur. Ainsi l'idiot, malgré sa simplicité, est toujours double. L'idiotie signale la crétinerie prostrée, avachie, stupide (*stupere* : être engourdi, anesthésié), de celui qui est, *stricto sensu*, « autiste », enfermé « au milieu de son esprit » (Artaud), en-têté, étanche aux autres, ne veut rien, ne peut rien, ne sait rien ; mais aussi la vivacité, la profusion, l'éparpillement : on verra certains idiots danser, rire, sauter. Si de tels comportements sont souvent les conséquences de troubles physiologiques (comme l'épilepsie), il ne s'agit pas de les y réduire. L'idiotie ne dit pas que la sottise, l'entêtement, la *borne* ; elle dit également, par *coincidentia oppositorum* (l'idiot ignore la logique du concept), un rapport au monde *qui dépasse les bornes* (les limites humaines ordinaires), s'aventure dans l'in-fini, où notre condition est dépassée, surclassée : soit un aiguillage direct – et donc supposément supérieur, plus authentique, « mystique » : le benêt est le *benedictus* – sur la vérité, sur le secret du monde, un don où les mots, l'entendement, la raison deviennent caducs et superflus (l'idiot est plus illuminé qu'éclairé). Avec le fou, les choses ne sont jamais simples, jamais seulement ce qu'elles sont (la folie complique le monde) ; avec l'idiot, les choses ne sont que ce qu'elles sont (l'idiotie simplifie le monde).

En ce sens, la véritable extériorité à la raison n'est pas la folie – folie et raison partagent la même suspicion à l'égard des apparences, toutes les deux entrent en compétition pour l'arrachement au réel –, mais l'idiotie, certes diagnostiquée, objet médical, à partir d'un certain moment tout du moins, mais que « [son] infirmité ne suffit pas à [...] envoyer à l'hôpital des fous³ ». L'idiotie, affranchie des idées (des concepts et des obsessions), est fondamentalement un scandale pour la pensée rationnelle, tout comme l'art. Art et idiotie ont en commun leur caractère *sensoriel*, *perceptuel*. La peinture, écrivait Grégoire le Grand, est faite

³ M. Foucault, *Introduction à l'Anthropologie* ; précédée de Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Paris, Vrin, coll. « Textes philosophiques », 2008, p. 153.

pour les idiots (*idiotis*) et les ignorants qui ne savent pas *lire* (le cinéma devra passer à son tour sous de telles fourches caudines...) : il ne croyait pas si bien dire.

L'artiste peut devenir fou, mais la folie, l'« absence d'œuvre⁴ », parole blanche qui ne dit que sa langue, prend le contre-pied de l'art. En revanche, l'art est une chose profondément idiote. Comme l'idiot, l'art voit (*idein*) sans concept (*idea*) : ils pensent par branchements, raccords de sensations. L'*idios* – de l'art, de l'idiot – est avant tout affaire d'*eidos* (l'aspect extérieur, la forme sensible). Aussi l'art n'avait-il pas besoin de se donner des idiots. Pourtant, littérature et cinéma les auront plusieurs fois portraits. De la littérature, je ne dirai rien ; mais pour ce qui est du cinéma, on pourrait avancer une hypothèse que je mettrai à l'épreuve de deux cinéastes – Éric Rohmer (*Perceval le Gallois*) et Roberto Rossellini (*Les Onze Fioretti de saint François d'Assise*) : avec le cinéma, l'idiotie deviendrait plus visuellement « (re)présentable » car cinéma et idiotie – au-delà de la parenté entre l'idiotie et l'art en général – partageraient, dans l'optique qui semble être celle de tels films, et au-delà des gestes théoriques qui la sous-tendent et définissent la démarche cinématographique de leur maître d'œuvre, le même propre (*idion*) : *dévoiler l'idiotie comme vérité du monde*.

***Perceval le Gallois* : quand le cinéma montre les choses, l'idiot (re)garde la parole**

À suivre Éric Rohmer dans ses grands articles des années 1950, le propre idiotique du cinéma peut se formuler en quelques mots : le cinéma donne à voir les choses *pour elles-mêmes* (non *en elles-mêmes* : nous ne savons rien de ce que les choses sont en elles-mêmes ; qui peut sortir de sa tête ? qui peut échapper à l'idéologie des discours⁵ ?). Le cinéma est un art car, comme tout grand art visuel, il procure une expérience des choses où le *visible* n'est plus rabattu sur le *lisible*, sur ce qu'on peut en dire, sur ce que l'on peut en transcrire dans des mots jugés équivalents. L'art est, dans son principe, un « démenti à la position du discours », écrira Jean-François Lyotard⁶. L'artiste crée pour se taire. Les mots empêchent de voir. « Il n'importe plus de chanter les choses mais bien de faire en sorte que d'elles-mêmes elles chantent⁷. » Aux yeux de Rohmer, l'idiosyncrasie du cinéma, parmi les autres arts de l'image, réside plus

⁴ « Là où il y a œuvre, il n'y a pas folie ; *et pourtant la folie est contemporaine de l'œuvre, puisqu'elle inaugure le temps de sa vérité* » (Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 663).

⁵ Ni Rohmer, ni André Bazin, dont on va voir que Rohmer poursuit la pensée, n'en étaient dupes...

⁶ Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 13.

⁷ Éric Rohmer, *Le Goût de la beauté*, « Vanité que la peinture », Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Écrits », 1984, p. 57.

précisément dans sa nature *indicielle* photographique (la chose s'imprime sur la pellicule par le truchement de la lumière qui rebondit sur elle, la photographie est contact, empreinte). Nous y saisissons l'« essence » de la chose « dans un sentiment immédiat, “sans l'intermédiaire du concept”⁸ ». L'idiotie du cinéma est que, de tous les arts, il donne le mieux les choses dans leur idiotie en une sorte de ce que Tom Gunning appelle, en pastichant Roland Barthes, « un degré zéro du style⁹ ». Le plan, c'est la chose moins son image¹⁰. On aura reconnu dans ce qui précède l'influence directe d'André Bazin, que Rohmer, de son propre aveu, ne fait que « systématiser¹¹ », et une conception de l'image, caractéristique de la modernité, dont nous retrouverons tout à l'heure les traits principaux chez Rossellini. Pour Bazin, l'image photographique, tirée par un processus automatique, « procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle¹² ». Le cinéma, ajoutant le mouvement, c'est-à-dire le temps, à la photographie, « momie du changement », va de la réalité à la réalité par le plus court chemin. Il faut alors préférer la réalité à l'image, le filmage au montage, l'événement au signe, l'« ontologie » (ce mot, au parfum suranné et laissant accroire un don *irréaliste* des choses dans leur « en-soi » métaphysique, n'est pas du meilleur choix...) au « langage ». L'image cinématographique fait voir à quel point les choses sont idiotes, voir *qu'elles sont*. Et cela, il le peut grâce à une machine particulièrement idiote aussi, une machine têtue pour sauver des choses têtues : une caméra¹³. N'allons pas, de là, conclure à quelque matérialisme : tout comme Bazin, Rohmer voit dans la révélation cinématographique de l'idiotie du réel, jusqu'au bout de l'idiotie, une profonde *spiritualisation immédiate*, le « besoin d'exprimer la signification à la fois concrète et essentielle du monde¹⁴ ».

La fonction du cinéma « n'est pas de dire mais de montrer¹⁵ ». Rien d'étonnant à ce que Rohmer regrette alors la tendance d'un certain cinéma à favoriser la

⁸ É. Rohmer., *De Mozart en Beethoven*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 119.

⁹ Tom Gunning, « Éric Rohmer et l'héritage du réalisme cinématographique », in Noël Herpe (dir.), *Rohmer et les autres*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2007, p. 14.

¹⁰ Rohmer, *Le Goût de la beauté*, « L'âge classique du cinéma », *op. cit.*, p. 48.

¹¹ *Ibid.*, « Le temps de la critique. Entretien avec Éric Rohmer par Jean Narboni », p. 17.

¹² André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, « Ontologie de l'image photographique », Paris, Cerf, coll. « 7^e Art », 1985, p. 14.

¹³ Il y aurait beaucoup à dire sur le fond(s) phénoménologique à partir duquel Bazin puis Rohmer écrivent. L'inscription acheiropoïète à l'œuvre dans le processus photographique rejoue en quelque sorte (à certains aménagements près qui en concèdent néanmoins la stricte rigueur : l'appareil photographique est inventé par l'homme, par exemple) l'expression de l'accord antépédicatif originaire, antérieur à la distinction du sujet et de l'objet (l'image n'y est plus *nécessairement* médiatisée par un tempérament), entre l'homme et le monde. D'une certaine façon, on pourrait dire que la photographie, par sa valeur donatrice contactuelle, contribue à dégager la phénoménologie de sa contradiction latente : désigner par le langage un signifié prélogique dans l'être.

¹⁴ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, « Ontologie de l'image photographique », *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ Rohmer, *Le Goût de la beauté*, « L'âge classique du cinéma », *op. cit.*, p. 51.

narration au détriment de la description. La narration éloigne le cinéma de son propre : « Le spectateur moderne [...] a été depuis trop longtemps habitué à interpréter le signe visuel, à comprendre la raison d'être de la présence de chaque image pour s'intéresser à la réalité même de son aspect¹⁶. » Dans un tel contexte, quelle place accorder à la parole ? La parole doit apparaître comme un « comportement sonore privilégié » mais qui reste « d'importance secondaire par rapport à l'élément visuel¹⁷ ». Secondaire, mais pas subordonnée : on ne règle aucun des problèmes posés par la parole, « la puissance propre du mot », comme « corollaire¹⁸ » du traitement des problèmes visuels. Il n'est ni question de considérer le mot comme un simple son (de l'image visuelle), ni question de prendre l'image comme un simple décor (pour le son). Il existe une dimension de la parole qui, pour ne pas être visible, n'en est pas moins éminemment *cinématographique*. De là deux conséquences, que le cinéma de Rohmer n'aura de cesse de conjuguer : 1) le parlant a « libéré¹⁹ » l'image, « le plan », de son devoir de dire (la symbolique du muet, par exemple, où règne le réel-signé), « tâche totalement étrangère à sa nature²⁰ », pour le rappeler à son propre : « que l'apparence d'elle-même nous éclaire²¹ » ; 2) avec le parlant, « [le cinéma] doit reconnaître la dépendance étroite qui le lie, non plus à la peinture ou à la musique, mais aux arts mêmes dont il avait toujours tenu à se distinguer : la littérature et le théâtre²² » ; et, des deux, Rohmer – qui fut lui-même écrivain (*Élisabeth, Les Contes moraux*) – privilégiera, devenu cinéaste, la première, et plus précisément le roman, le second ayant « trop conscience de la présence active du public²³ », étant trop manipulateur, trop épris des « prestiges trompeurs de la chose visible²⁴ », au détriment de la chose vue. Un duo singulier va donc se mettre en place au bénéfice du propre du cinéma, c'est-à-dire de l'*idion* cinématographique qui est de montrer l'*idion* du réel : le cinéma (le plan) et le roman (la description). Nous avons là tous les ingrédients que nous retrouverons dans *Perceval le Gallois*, film d'une singularité, d'une idiotie sans précédent dans l'histoire du cinéma, mais qu'il serait erroné de n'envisager chez Rohmer que comme une parenthèse – avec l'adaptation de *La Marquise d'O* – entre les *Contes moraux* et les *Comédies et proverbes*.

¹⁶ *Ibid.*, « Le cinéma, art de l'espace », p. 33.

¹⁷ *Ibid.*, « Pour un cinéma parlant », p. 37.

¹⁸ *Ibidem*, pour les deux citations.

¹⁹ *Ibid.*, « L'âge classique du cinéma », *op. cit.*, p. 51.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibid.*, « Vanité que la peinture », *op. cit.*, p. 58. Rohmer va prôner une utilisation de la parole qui ira à contre-courant de ce qui pouvait inquiéter au moment de l'invention du parlant : que l'immiscion du langage verbal dans le film nuise à ce que le cinéma révèle en propre, « *la voix des choses, le langage intime de la nature, tout ce qui a son mot à dire en dehors du langage humain* » (Béla Balázs, *L'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977, p. 235).

²² *Ibid.*, « Nous n'aimons plus le cinéma », *Le Goût de la beauté, op. cit.*, p. 42.

²³ *Ibid.*, p. 46.

²⁴ *Ibidem*.

Rohmer réalise *Perceval le Gallois* en 1978, d'après le dernier roman (inachevé) de Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, daté approximativement de 1181. Le cinéaste suit d'assez près le texte original qu'il transcrit en français moderne et auquel il ajoute toutefois un chœur à la manière antique. Rohmer choisit ainsi de garder pour les dialogues une écriture poétique, plus chantée que le style écrit, érudit, et de fait moins accessible au public, dans lequel on traduit généralement les romans de Chrétien pour les mettre en prose moderne, mais en les éloignant du rythme original et en en perdant la « gaité²⁵ ». Apparemment, le film se donne, pourtant, comme très éloigné du programme épiphannique proprement cinématographique : l'ensemble est particulièrement distancié, tout ce qui est filmé est décors, et décors ouvertement montrés comme tels (espace central vide et circulaire, arbres en carton, etc.), les acteurs parlent parfois d'eux à la troisième personne, plus récitant que parlant, la mise en scène, très marquée par le théâtre, tourne délibérément le dos au réalisme cinématographique (les murs bleus du studio sont ostensibles, les châteaux ne sont pas à l'échelle des personnages²⁶, le dessin animé s'invite sous la forme d'oiseaux et d'un peu de sang sur la neige). On peut se demander où sont passées les « choses » et ce qu'il est advenu de leur chant. Se jouerait avec *Perceval le Gallois*, comme avec *La Marquise d'O*, ce que Serge Daney a appelé un délaissement du « cinéma du réel » pour le « théâtre du désir²⁷ ». Cependant on voudra d'abord prendre, un peu idiotement, malgré les apparences, ce qui dans *Perceval le Gallois* s'inscrit en continuité avec la pensée rohmérienne sur l'idiotie du cinéma car, ainsi que Daney le note ailleurs : « Son créneau, Rohmer l'a trouvé depuis longtemps [...]. Il a balisé son territoire, théoriquement d'abord, érotiquement ensuite²⁸. »

Pour ce faire, il convient d'abord de mesurer combien c'est par la parole que cette continuité va se cimenter. D'une certaine façon, le film n'adapte pas le texte ni n'en filme l'intrigue (incomplète) : il *filme le texte*, ou du moins sa plus longue part. Cette parole, faite d'archaïsmes et d'octosyllabes à rimes plates, sous couvert d'être fidèle à Chrétien, est en effet profondément rohmérienne. Déconnectée de l'intelligible (au moins pour le spectateur ordinaire : élision du sujet, mobilité des groupes syntaxiques – quoique soucieux de compréhensibilité il y ait²⁹), pas faite *pour* être assimilée (à l'instar des échanges profusionnels de

²⁵ É. Rohmer, « Notes sur la traduction et la mise en scène de *Perceval* », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 221, février 1979, p. 6.

²⁶ On peut y voir une influence de la représentation médiévale où la perspective illusionniste, telle que l'imposera la Renaissance, n'existe pas et où les grandeurs sont avant tout symboliques et les points de vue multiples.

²⁷ Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde*, tome II, Paris, P.O.L., 2002, p. 118.

²⁸ S. Daney., *Ciné-journal*, « *Les Nuits de la pleine lune* », Paris, Cahiers du cinéma, 1986, p. 250.

²⁹ Rohmer rapporte l'octosyllabe aux formes populaires de la chanson ou de la comédie musicale, voire du langage enfantin (« Notes sur la traduction et la mise en scène de *Perceval* », art. cit., p. 6).

Ma nuit chez Maud), produisant une véritable « médiévalisation » du langage courant : elle privilégie la *phonè* musicale sur le *logos*, tenant pour un « verso de la langue » (être dans la langue sans en privilégier la signification, la face lisible), dans une expérience se voulant avant tout sensible, expressive, et qui constitue le rivage le plus radical où Rohmer aura abordé. Le verso de la langue, c'est prendre la langue non dans sa valeur de signe (signification, désignation), toujours abstrait et général, mais dans sa valeur sensible de symptôme. Cette expérience, loin de n'en faire qu'une simple *mimèsis* (des actions, des sentiments), ouvre à la parole comme *modalité de la perception du visible*. Ce que le cinéma offre en propre, c'est que parler est déjà voir. On voit toujours depuis la langue qu'on parle. Il n'y a pas, pour reprendre le mot de Nietzsche, revue par Bourdieu, dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, d'« immaculée perception (*Erkenntnis*) ». Selon Rohmer, le cinéma doit se donner un usage de la parole conforme à son idiotie, un *usage idiot de la parole* où celle-ci ne cherche pas à se faire comprendre parce qu'elle n'est plus branchée sur l'intelligibilité mais sur les *sensibilia*. Une langue moins à entendre, donc, qu'à écouter, moins à tendre le cerveau qu'à tendre l'oreille, moins ajustée sur la pensée que sur la sensation.

L'idiotie du cinéma, son propre, passe par un usage idiot (sensible) de la parole. Aussi le cinéma s'approprie en s'expropriant : c'est par la littérature (*Perceval le Gallois*, comme la *Marquise d'O*, prend ce programme au pied de lettre) que le cinéma, art « impur³⁰ », va aussi conquérir son propre. Double idiotie, en quelque sorte, que celle qui consiste à demeurer dans son propre en paraissant en diverger, que celle qui consiste à se situer dans la doublure du langage (pour accueillir la sensation – l'idiotie est cliniquement caractérisée par l'aphasie, l'*infans*, l'enfance) tout en recourant au langage pour le faire voir (l'art ne se situe jamais en extériorité complète par rapport au langage). *Perceval le Gallois* peut être vu comme une sorte de film qui prend le propre visuel du cinéma à rebours : un film qui se comporte comme un idiot.

Car un idiot, évidemment, en tient lieu également de protagoniste. Rohmer marque son attachement à ce personnage, et à ce qu'il représente, en n'adaptant pas entièrement le *Conte du Graal*, mais seulement jusqu'à l'abandon de Perceval au bénéfice exclusif de Gauvain (Chrétien n'ayant pas eu le temps d'achever son poème et de revenir à Perceval comme il se le propose pourtant). Rohmer y ajoute même un long développement final, très personnel, de ce qui chez Chrétien n'est que simple mention (la communion d'un Perceval sur le point de disparaître), avec la scène du *Passionspiele* où notre Gallois, désormais barbu, joue le tableau vivant des souffrances du Christ depuis son arrestation jusqu'à sa mise en croix.

³⁰ Voir, avant Rohmer, Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », *op. cit.*, p. 81-106.

Comme chez Chrétien, le Perceval de Rohmer – magnifiquement incarné par un Fabrice Luchini à l'air souverainement godiche – montre d'abord un jeune homme particulièrement nigaud et benêt (les deux qualificatifs se rencontrent dans le roman de Chrétien : *benêt*, c'est-à-dire « béni »). Son idiotie se décline sous quatre modes, que le début du film reprend parfaitement, jusqu'au séjour auprès de Gornemant de Goort : *l'inculture* (c'est l'ancienne acception du mot *idiotisme* : Perceval ne sait pas ce qu'est un heaume, un haubert, etc., confond une tente avec un moutier) ; *l'im-pertinence* (au sens du manque d'à-propos, de pertinence, de « jugeote » : une fois informé, ce jeune homme ne sait pas mettre ses connaissances en application, il embrasse une jeune fille contre son gré parce que sa mère l'a exhorté à être galant avec les femmes) ; *l'insensibilité* (il veut satisfaire tous ses caprices, est ingrat, de peu de compassion : il ne s'inquiète pas de voir sa mère tombée comme morte au moment de son départ, reste sourd aux implorations de la femme à la tente) ; *la monomanie* (rien ne le détourne de son idée fixe : devenir chevalier, il n'écoute pas ses interlocuteurs – mère, Arthur...). Mais déjà, le moment de sa formation éclair de chevalier au château de Gornemant de Goort montre un tout autre visage de l'idiotie. L'idiot possède une sorte de rapport intime aux arcanes du monde, comme si, exclusivement tourné vers le dedans, il était plus à même de pénétrer le mystère confidentiel des choses, de leurs « données immédiates ».

Précisons. Dans *La Pensée et le mouvant*, Henri Bergson avait fermement distingué l'intelligence de l'intuition. L'intuition correspond à ces « traces d'instinct » (animal) qui restent dans l'intelligence, qu'avait déjà évoquées *L'Évolution créatrice* en 1907³¹. Alors que l'intelligence n'est fondamentalement à l'aise que dans la matière (la fabrication d'outils) et n'est apte à saisir que l'espace (qui, homogène, peut se laisser analyser, c'est-à-dire découper, sans se voir dénaturer), seule l'intuition nous connecte à la *durée pure*, homogène et indivisible, d'un geste libre et créateur. « Nous appelons ici l'intuition la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable³². » On voit en quoi le langage articulé et intelligible y est impotent. L'intuition est le raccord direct de l'esprit à l'esprit par quoi je me transporte dans l'absolu de l'objet, par quoi je saisis – comme par l'image photographique du cinéma ? – l'objet depuis l'intérieur, par un contact spirituel, « vision qui se distingue à peine de l'objet vu³³ ». Dans l'éclat sublime de l'idiotie, c'est cette intuition, portée à l'exclusive et à l'exposant, cette plénitude authentique, qu'on reconnaît. Ainsi l'idiot est proche positivement de l'animal – parce qu'ils partagent ce rapport substantiel au flux du monde dont parle Rilke dans la huitième des *Élégies de Duino* : « l'Ouvert [*das Offene*] qui dans le visage de la bête est si

³¹ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998, p. 147.

³² H. Bergson, *La Pensée et le mouvant*, « Introduction à la métaphysique », Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998, p. 181.

³³ *Ibid.*, « Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes », p. 27.

profond³⁴. » La séquence chez Gornemant de Goort montre à quel point l'idiote qu'est Perceval, s'il n'est pas très perçant, a de la perception, comprend les choses sans avoir à les apprendre, par cette part d'instinct qu'il reste à l'homme et qui a donc pour nom intuition.

L'épisode central chez le Roi pêcheur le confirmera : voyant passer devant ses yeux le Graal (qui éclaire *de l'intérieur*), précédé de la lance ensanglantée, Perceval n'ose pas s'en enquérir alors même que l'objet de toute la quête arthurienne (qu'il ignore) passe à portée de ses mains. Comme le cinéma, Perceval affirme son propre, son idiotie, en paraissant en sortir. Mais, la parole – contrairement à celle du film – vient à lui manquer. Que devient, devant le Graal, son entêtement antérieur à questionner sans relâche (voir la scène d'ouverture avec les chevaliers) ? De nouveau applique-t-il mal un conseil qu'on lui donna entre-temps : se garder de trop parler. Perceval confirme également de la sorte son idiotie, non pas tant par son inconséquence, son manque de discernement encore, mais surtout parce que l'intuition, comme l'instinct, a le privilège de savoir sans questionner, alors que l'intelligence questionne, tous et partout, sans espoir de savoir. Questionner : c'est ce que font les autres chevaliers arthuriens, ce que fera Perceval lui-même, qui n'aura de cesse de retrouver le château du Roi pêcheur, validant, partant, son idiotie. Comment l'intuition pourrait-elle se faire intelligence ? Comment l'idiotie, qui est simplicité, pourrait-elle ne pas être l'idiotie ? Perceval est enfermé dans son idiotie, non seulement parce que – comme il l'apprendra plus tard de la fille aux cheveux hirsutes (fondant, chez Rohmer, les deux épisodes de la cousine au chevalier décapité et de la femme hideuse) – le Graal lui a échappé en punition de son comportement insensible vis-à-vis de sa mère, mais parce que l'idiotie de son manque d'à-propos le prive du privilège de son idiotie : sa connexion à l'absolu. Qu'est-ce là, sinon le cercle vicieux de l'idiotie qui referme son propre piège auto-immun sur elle-même tout en s'y réalisant pleinement ? N'est-ce pas à partir de ce moment-là que Perceval recouvrera comme par enchantement son véritable nom, son nom propre (moment absent du film) ? Il ne restera plus alors à Perceval qu'à aller jusqu'au bout de l'idiotie du cinéma : se faire Christ, passer *de l'autre côté de l'objectif* (le but – le Graal – et l'appareil), incarner la vérité messianique de la photographie selon Bazin : à la fois image et modèle, comme le Christ est à la fois Dieu et homme (*imago Dei*)³⁵.

³⁴ Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 548.

³⁵ Pour ce point chez Bazin, voir notamment Luc Vancheri, *Cinéma et peinture*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2007, p. 49-51.

Les Onze Fioretti de saint François d'Assise : détours, tournis et tournage de l'idiot

Tout comme Rohmer, Rossellini aura partagé, du moins jusqu'à un certain moment – auquel *Francesco, giullare di Dio* (titre original des *Onze Fioretti : giullare*, littéralement le bouffon, le jongleur, *joculator ; jocus*, c'est la blague, la plaisanterie) appartient, avant le tournant télévisuel des années 1960 – bon nombre des axiomes du « cinéma du réel ». On sait d'ailleurs combien la pensée d'André Bazin fut influencée par les films néoréalistes de Rossellini et que *Stromboli, terra di Dio* fut, de l'aveu même de Rohmer, son « chemin de Damas ³⁶ », le moment fondateur de sa conversion cinématographique. « *Je veux rester au plus près des choses* », déclarait encore Rossellini aux étudiants du Centre expérimental du cinéma de Rome en 1971³⁷. Dans notre langue, on dira rester dans l'idiotie des choses, accueillir l'authenticité des processus inhérents à telle situation donnée, monter le moins possible en sorte de montrer le mieux possible. Cependant, pas plus que chez Rohmer, ce (qui est devenu un) mythe n'est à prendre pour argent comptant. Si le montage en soi et pour soi aboutit, comme le condamnent également Bazin puis (différemment) Rohmer, à un esthétisme cosmétique rabattant l'art sur *l'artifice*, « l'instant de la supercherie³⁸ », risquant de filmer avant tout le style qui se pavane devant les choses – voir l'ostracisme des beaux plans³⁹, du « morceau de bravoure⁴⁰ », du « délire de l'ornemental⁴¹ » –, il n'en reste pas moins que le réel doit être manipulé (quoi qu'en dise une célèbre formule trop vite lue⁴²), que le plan-séquence doit être relevé, quand nécessaire : « Pour obtenir le réalisme, il faut utiliser des artifices⁴³. » Le montage – qui n'est pas la seule manipulation possible du réel⁴⁴ – ne doit désormais servir que « la bonne utilisation des

³⁶ Rohmer, *Le Goût de la beauté*, « Le temps de la critique. Entretien avec Éric Rohmer par Jean Narboni », *op. cit.*, p. 14.

³⁷ Roberto Rossellini, *Le Cinéma révélé*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2008, p. 177.

³⁸ R. Rossellini., *Fragments d'une autobiographie*, Paris, Ramsay, 1987, p. 44.

³⁹ Rossellini, *Le Cinéma révélé*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁰ R. Rossellini, « Ma méthode de travail » [propos recueillis par James Blue], in Alain Bergala et Jean Narboni (dir.), *Roberto Rossellini*, Paris, Cahiers du cinéma/Cinémathèque française, 1990, p. 27.

⁴¹ Rossellini, *Fragments d'une autobiographie*, *op. cit.*, p. 48.

⁴² « *Les choses sont là [...]. Pourquoi les manipuler ?* » (Rossellini, *Le Cinéma révélé*, *op. cit.*, p. 80). Rossellini dit d'ailleurs, un peu avant, que le montage n'est plus l'« essentiel », pas qu'il doit devenir nul. Donc il y a bien manipulation. Par exemple, le recours traditionnel au champ-contrechamp pour filmer l'effroi (le lépreux des *Onze Fioretti*, la torture de *Rome ville ouverte*).

⁴³ Rossellini, « Ma méthode de travail », in Bergala et Narboni, *Roberto Rossellini*, *op. cit.*, p. 29 (je souligne).

⁴⁴ Rossellini a également beaucoup pratiqué certains types de trucages en direct au moment du filmage, l'effet Schufftan par exemple. Voir Rossellini, *Le Cinéma révélé*, *op. cit.*, p. 184-186.

éléments » mais en aucun cas devenir (comme au temps du muet) un « langage » : on aura reconnu cette terminologie...

En réalité, comme l'a remarqué Alain Bergala, « ce n'est pas le montage qui répugne à Rossellini – il lui arrive d'y prendre visiblement du plaisir – c'est la double obligation qu'il y trouve d'utiliser le raccord dans le sens de la narration (comme figure de base de la liaison entre deux plans) et dans celui de la structure imaginaire (comme figure permettant de rapporter un fragment de réel à la vision subjective d'un personnage)⁴⁵ ». Soit : refus de la narration (montrer plutôt que dire) et volonté d'objectivité (le « réel » plutôt que l'imaginaire). Bergala voit dans ce souci de la « *littéralité des choses* » l'acte de naissance du cinéma moderne « qui a toujours été un cinéma du premier degré, de la dénotation, des choses dans leur nudité », cinéma dont Rohmer – avec son tempérament, plus « *doux* » – sera l'un des grands artisans⁴⁶. Gilles Deleuze disait que le peintre n'est pas devant la toile comme devant une surface blanche qu'il devrait remplir avec des images mais que, au contraire, il est plein d'images, de clichés, *a priori*, qu'il est entouré d'images, et que peindre, dès lors, c'est vider la toile des images, *désimager*⁴⁷. Au moment de sa modernité, quand le cinéma n'est plus seul à produire des images animées (télévision en tête), quand il n'est plus possible de croire – en raison du cours tragique de l'histoire – dans la « transparence » et la « neutralité » de l'image classique, entre autres raisons décisives, le cinéaste doit, à son tour, se rendre aveugle aux images au bénéfice du « sens vrai des choses ». Alors le cinéma devient « un discours indirect libre opérant dans la réalité⁴⁸ ».

Comme *Perceval le Gallois*, *Les Onze Fioretti* donne l'impression de sortir de nulle part, de s'ériger en hapax : tout d'abord dans la propre filmographie de son cinéaste. Il semble, à l'instar de *Perceval le Gallois*, revenir en deçà des puissances épiphoniques idiotiquement ciné-photographiques en s'inscrivant, par son sujet, dans un contexte doctrinal figé et à la suite d'une iconographie accaparante⁴⁹ ; il reprend le principe du polyptyque de *Paisà* (dont un épisode avait déjà été tourné dans un couvent franciscain) mais rompt avec les sujets contemporains des précédents films (et anticipe, en cela, sur l'encyclopédie télévisuelle) au profit d'un sujet historique (traditionnellement grevée de décoratisme) dont tout pittoresque sera éliminé. La narration et l'image y sont d'une modestie confondante, rien – ou presque – ne s'y passe. La foi y est présentée sur un registre volontairement non dramatique qui tranche avec

⁴⁵ Alain Bergala, « Faux raccord », in Bergala et Narboni, *Roberto Rossellini*, op. cit., p. 57.

⁴⁶ A. Bergala, « Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne », in Rossellini, *Le Cinéma révélé*, op. cit., p. 10.

⁴⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2002, p. 83.

⁴⁸ G. Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 202.

⁴⁹ Voir Nicole Brenez, *De La figure en général et du corps en particulier*, Paris/Bruxelles, De Boeck, coll. « Arts et Cinéma », 1998, p. 84.

Stromboli (la Révélation) ou *L'Amour* (l'Incarnation)⁵⁰ ; le saint n'a plus rien du martyr (où sont les stigmates ?). L'austérité de l'image et le refus de l'esthétique y sont partout présents : la « robe sans couture de la réalité⁵¹ » sied bien à la bure fruste des frères, et le dénuement des seconds répond à celui du montage, de cette « image franciscaine⁵² », idiote au point de ne pas se dissocier de ses figures, aux trouvailles pourtant magnifiques (la nuit au lépreux, l'arrivée sous la pluie, la séparation finale), et où, dans la filiation de l'art mutique, l'image montre tout ce qu'elle ne dira pas : c'est par les corps, les gestes, la légèreté des corps, l'allégresse des gestes que le cinéaste donne à voir la joie de Dieu et du Christ, non par la parole ni par un quelconque discours (Ginepro ne pourra faire entendre son prêche et opposera son silence sans mot à celui, enflé de mots ravalés, du tyran). Et dans cette simplicité, *Les Onze Fioretti* ne rompt pas tout à fait non plus, *a contrario*, avec l'ancien programme néoréaliste (pas de studios, les moines sont pour l'essentiel de vrais novices)... Voilà un film funambule qui est *pour ce qu'il est*, qui ne cherche pas à séduire et semble se moquer majestueusement de plaire ou de déplaire. Un film profondément idiot.

À plusieurs égards, *Perceval le Gallois* sera le *Onze Fioretti* de Rohmer. On peut voir dans ces deux films un traitement volontairement ornemental du décor qui pourrait paraître aller à l'encontre de la théorie de nos deux cinéastes mais qui, en fait, comme l'a fort pertinemment noté Nicole Brenez à propos des *Onze Fioretti* (en rapprochant le traitement photographique des bâtiments des *fabbrica* des fresques de Giotto), « autorise un réalisme des figures au détriment d'un pseudo-réalisme de la représentation⁵³ ». Pour autant, Rossellini n'est évidemment pas Rohmer, et le propre du cinéma se met en jeu dans *Les Onze Fioretti de Saint François d'Assise* à travers la figure d'un idiot (saint François d'Assise), en fait trine (saint François, Giovanni et Ginepro), sur un registre très différent de ce que Rohmer proposera dans *Perceval le Gallois* (nulle trace de théâtralité, par exemple, dans le film de Rossellini). Le scénario adapte certaines des cinquante-trois « petites fleurs » (*fioretti*) anonymes du Trecento contant sur un ton naïf et drolatique les « miracles ordinaires » et les anecdotes apocryphes de la vie de saint François (1181-1226) parmi ses premiers disciples, mais aussi plusieurs passages du corpus annexe et autobiographique de la vie de Ginepro (à bien des égards le personnage principal d'un film qui se décentre, qui s'exproprie). Cependant, on trouverait quelques points communs, pour le moins insolites, entre *Perceval* et saint François – outre le fait que le roman de Chrétien est écrit approximativement au moment où naît le fondateur de l'ordre des frères mineurs –, et si *Perceval le Gallois* est le *Onze Fioretti* de Rohmer, on pourrait dire, sans trop forcer le trait, que saint François d'Assise est une sorte de

⁵⁰ « Le miracle », tourné en 1947 : l'histoire d'une simple d'esprit, gardienne de chèvres, qui se fait engrosser par un étranger en qui elle croit reconnaître saint Joseph.

⁵¹ A. Bazin, *Jean Renoir*, Paris, Champ Libre, 1971, p. 84.

⁵² Voir A. Bergala, « Grâce et fantaisie », supplément filmé à l'édition DVD (*op. cit.*).

⁵³ Cf. note 49.

Perceval tardif. Cet homme, qui s'appelait à l'origine Giovanni (nom du vieil idiot que les frères recueillent au début du film : double évident de Francesco) et que son marchand de père a baptisé Francesco en hommage à la France (où il vend ses tapis), ou, nous apprend plutôt Jacques de Voragine, parce qu'il savait parler le français sans l'avoir jamais appris⁵⁴, n'est-il pas comme Perceval chez Chrétien, puis Rohmer, nommé en retard, un « attardé nominal » ? Et ce Giovanni, devenu Francesco, ne commence-t-il pas par rêver d'être fait chevalier ? Surtout, n'a-t-il pas un certain nombre des caractéristiques de l'idiot confirmé, tout autant dans la candeur que dans l'éclair mystique : se donnant comme illettré mais auteur de plusieurs écrits pieux majeurs, proche de la nature, sermonnant les oiseaux, parlant à la terre et à l'eau ? Ne se comporte-t-il pas d'une manière déroutante : exultant quand il est emprisonné, renonçant à sa fortune pour vivre avec les pauvres, d'une idiotie aérienne, danseuse telle que le film la retrouvera, et qu'on peut appeler la grâce ? Il y a du Christ, évidemment, dans ce Francesco-là, comme Rohmer en mettra dans son Perceval. Le Christ parle à François, François veut imiter le Christ (la pauvreté, le baiser au lépreux, par exemple).

L'originalité des *Onze Fioretti*, c'est que l'idiotie, à la différence de ce qui se produit dans *Perceval le Gallois*, y est disséminée, est affirmée pleinement comme le principe constitutif du monde. Peu ou prou, tous les moines sont idiots, poussant à son paroxysme l'identité du benêt et du saint (*beati pauperes spiritu...*). Trois surtout : Francesco, donc, mais aussi Giovanni (le simple d'esprit, *stricto sensu*, qui met le bois pour chauffer la marmite dans la soupe avec le reste des aliments) et Ginepro (qui s'amuse avec des enfants, sourit aux menaces du tyran Nicolaio, se promène par deux fois à moitié nu, coupe le pied d'un porc vivant pour nourrir un frère malade⁵⁵). Ils sont idiots parce qu'ils sont *tels qu'en eux-mêmes*, imperturbables, inflexibles, là (Francesco quand le feu le lèche, Ginepro devant le tyran, Giovanni au moment de choisir sa route). Et, de proche en proche, par une sorte de contamination entropique, tous les autres *poverelli* sautent dans les flaques d'eau, courent en sautillant en tous sens, dansent la farandole, etc. Ils sont tassés les uns sur les autres, dans des intérieurs minuscules, chacun enclos au milieu des autres, à peine singularisé, masse idiote (saint François n'est pas tout de suite identifié), et soudain s'éparpillent, déferlent comme les feuilles d'un arbre soufflées par un grand vent stochastique, rebondissant contre une pierre au sol, contre un brin d'herbe, contre un insecte égaré, contre un peu d'air poussé par quelques autres, « dérangé », le film

⁵⁴ Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 821. Cela est plus conforme à l'« idiotie » du personnage... Le texte donne d'autres explications à ce changement de nom.

⁵⁵ Le personnage alterne la cruauté et le burlesque (quand il court devant un tonneau qui dévale la pente, quand il sert de jouet aux partisans du tyran), comme l'idiot peut tout à la fois se montrer odieux et faire sourire.

prenant alors de franches allures de comédie musicale, de « chanson sous la pluie » (comme dirait Daney).

L'idiotie finit par *singulariser tout*, y compris ce qui en paraît le plus opposé. N'est-ce pas le cas, par exemple, de la philosophie elle-même, et ce, jusque dans ce qu'elle doit à la volonté dominatrice de la raison, par un geste auto-immun caractéristique ? Dans les *Méditations métaphysiques* de Descartes, le *cogito*, le *Je pense, donc je suis* n'est-il pas *index sui* ? N'est-ce pas ma pensée qui découvre l'identité de mon être et de ma pensée, autodéictique, tout le reste ayant été disqualifié pour prétendre au titre de vérité indubitable ? Par l'opération du doute méthodologique, toute la connaissance est rapportée à une première vérité *certaine parce que simple et purement privée* : je suis, c'est-à-dire je pense, je suis « une chose qui pense ». On se sort du cercle parce qu'on en revient au même : douter de tout, ce n'est précisément pas douter de tout, puisque que si l'on doute de son doute, on ne doute pas. La seule chose qui échappe au doute est donc le doute lui-même. Or douter, c'est penser, et penser, c'est être. Même si je me trompais ou étais trompé par un autre en le pensant, je ne cesserais pas d'être car pour se tromper ou être trompé, il faut penser, il faut être. Ainsi, tout penseur est profondément idiot ; idiot qui veut penser par soi-même⁵⁶. N'est-ce pas ce à quoi les moinillons accèdent, au finale, quand chacun, l'aréopage se dissolvant, part de son côté (de la pensée), va suivre sa propre voie ?

Alors que dans *Perceval le Gallois* le pli auto-immun de l'idiotie la courbe sur elle-même, finissant par la singulariser dans le plus singulier des hommes – le Christ –, dans *Les Onze Fioretti*, l'idiotie, la singularité devient *la loi de l'univers*. Non seulement tous les humains sont idiots, cadencés dans leur propre (le lépreux avec sa cloche enfermé dans ses macules et ses papules, le tyran absurdement coincé dans son armure suspendue comme dans un scaphandre), mais, bien plus, toutes les choses se révèlent – vérité du cinéma – profondément idiotes, et le monde idiot : la pluie qui ne cesse de tomber dru, les oiseaux de piailler (soulignés par de nombreux inserts et un montage plus appuyé). Quand tout devient idiotie, la fermeture totale est l'accès plénier. Ce n'est pas l'idiot qui est idiot, qui est à l'écart du monde, c'est le monde qui est idiot, et l'idiot est précisément celui qui, dans son énigme, fait accueil du monde, qui « s'im-monde », voit le monde depuis l'intérieur du monde, sans résistance, qui *in-ocule le monde*, l'« oculé », le voit, en se l'injectant. Relisons dans cette direction celui qui a le mieux exprimé cette idée : « [Les moines] sont à peine visibles sur ce qui les entoure. Ils consistent peu : ils deviennent. Ils apparaissent tandis qu'il pleut, il y a de la boue partout : ils deviennent pluie et boue. Ils font un feu et deviennent feu ("le frère feu"). Et plus loin feuillage. Et

⁵⁶ Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1991, p. 60-61. L'idiot est un « *personnage conceptuel* » essentiel de la philosophie.

flocons de neige. Et pour finir oiseaux. Ils forment un gris à peine plus condensé dans l'incessante palette de gris que le film dispose. On dirait un jeu d'enfants : cherchez les moines dans le paysage⁵⁷. » Ailleurs, Daney qualifie les moines de « choses grises⁵⁸ ».

Ces frères sont, en même temps, l'orientation d'un monde idiot : sortant du fond du monde au début du film (entrant dans le champ), en donnant la direction, droite, sans jamais « faire demi-tour⁵⁹ », ils en deviendront, quand chacun *ressortira dans le monde* (et non plus du monde), la boussole affolée, ne faisant plus qu'un avec l'énergie magnétique du globe. Le plus idiot de tous (Giovanni), par sa rotation perpétuelle, rimera, s'amalgamera avec le mouvement même de ce globe dont il ne peut avoir aucune *idée* (qui plus est quand les auteurs bibliques présentent la Terre comme plate et immobile), mais malgré son cerveau il se connectera *sensitivement* à la vérité cachée du sol sur lequel il se tient : la Terre tourne sur elle-même. Ce que, à la manière du cinéma (qui tourne lui aussi⁶⁰), Giovanni va révéler par une *image* (la volte). L'ultime récréation des moines ouvre alors sur un geste sublimement idiot de récréation du monde (symétrique à un autre geste de résistance aux hommes, de lutte contre l'idiotie, nocive, méchante, des hommes divorcés de la sève du monde : le paysan qui les chasse de leur cabane, le meurtrier qui tue pour protéger son or).

On ne dira jamais assez l'immense puissance de propagation que ce film recèle. Que faire devant ce film, sinon *lui sourire béatement*, chacun d'entre nous, spectateurs, le dernier des idiots ? Dans ce film où tout un chacun en imite un autre – Giovanni, Francesco ; Francesco, le Christ ; Rossellini, Giotto... –, l'ultime idiotie n'est-elle pas celle du spectateur qui imiterait le film ? Mais, de nouveau, le cinéma n'en finirait pas de tourner *sur lui-même* en réinventant sans cesse son idiotie car, pour une autre part, l'image photographique ne remet-elle pas en cause le principe même de la *mimèsis*, de la représentation (la photographie est moins image des choses que choses en image) et de la fictionnalisation du réel, en ce qu'elle est comme « déjà tirée, dans l'intérieur même des choses⁶¹ » ?

Art idiot, vous a-t-on dit, si fantasque, si obsessionnel mais sans la moindre suite dans les idées...

⁵⁷ Jean Narboni, « La robe sans couture », in Bergala et Narboni, *Roberto Rossellini, op. cit.*, p. 66.

⁵⁸ S. Daney, « La première fois », in Bergala et Narboni, *Roberto Rossellini, op. cit.*, p. 89.

⁵⁹ Comme les moines, « les hommes qui inventent, ceux qui influencent les autres durablement (prophètes, savants, philosophes, artistes) sont d'abord incapables de *faire demi-tour* » (*ibid.*). N'est-ce pas le propre de l'idiotie ?

⁶⁰ L'italien dit aussi « *girare un film* ».

⁶¹ G. Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 89.