

## FRANÇOIS D'ASSISE, UNE PENSÉE TOUJOURS AGISSANTE

Le titre de notre article induit une question préliminaire : peut-on parler d'une actualité de François d'Assise ? Dans son récent ouvrage *François d'Assise, entre histoire et mémoire*, l'historien André Vauchez, comme tant d'autres avant lui<sup>1</sup> revient sur « l'exceptionnel rayonnement des idées et surtout de la figure de François » et remarque que « la vérité d'un personnage historique n'est pas séparable de sa transmission<sup>2</sup> ». La vitalité de la pensée de François et l'enthousiasme que suscitent toujours et encore sa personne et sa personnalité sont soulignés par les historiens, historiographes, biographes et hagiographes modernes et contemporains qui lui ont consacré un travail de recherche. En outre, au regard des productions

---

· Les références concernant François d'Assise sont tirées de *François d'Assise. Écrits, Vies, Témoignages, Édition du VIII<sup>e</sup> Centenaire*, 2 volumes, Paris, éd. du Cerf, 2010. Les passages traduits de l'italien sont traduits par nous, sauf mention contraire

1 Citons sans prétention d'exhaustivité : Raoul Manselli *San Francesco d'Assisi*, Rome, Biblioteca di cultura, 1980 ; Giovanni Miccoli *Francesco d'Assisi e l'ordine dei minori*, Milan, Biblioteca francescana, 1999 ; Chiara Frugoni, *François d'Assise. La vie d'un homme*, (traduit de l'italien par Catherine Dalarun-Mitrovitsa), Paris, Hachette, 1999 ; Giorgio Petrocchi, *San Francesco scrittore*, Bologne, Patron editore, 1991 ; Jacques Le Goff, *Saint François d'Assise*, Paris, Gallimard, 1999 ; Jacques Dalarun, *La Malavventura di Francesco d'Assisi*, Milan, Biblioteca francescana, 1996 ; André Vauchez, *François d'Assise, entre histoire et mémoire*, Fayard, Paris, 2009.

2 André Vauchez, ouvr. cité, p.17.

contemporaines de tous ordres inspirées par cette figure et par ce courant de pensée, on peut légitimement le supposer. La décision même d'intégrer au programme des concours la question « Saint-François d'Assise et le franciscanisme » semble le confirmer.

Plus probant encore, le choix du pape récemment élu : « François » premier du nom dans cette fonction, ne peut être anodin. *Nomen omen*, le nom est déjà prémonition déclarait Plaute dans l'un de ses aphorismes, le choix du Pontife est significatif, il a été interprété comme un signal fort et même comme une déclaration programmatique en soi. Dans la presse mondiale le choix du nom a été unanimement commenté et considéré comme un message : « un vent de fraîcheur », « une audace », « un vent mauvais », « une surprise », « le refus du faste et des honneurs », « un engagement contre la pauvreté » pour ne citer que quelques expressions relevées dans les journaux. Le seul nom de François d'Assise – étant donné que la référence au *Poverello* a été voulue et revendiquée – est en mesure d'agir sur la communauté des chrétiens mais plus largement sur la société dans son ensemble, dans la mesure où le Pape est un personnage public de grande influence. En fin stratège, Jorge Mario Bergoglio s'est emparé de la prestigieuse appellation, pour devenir « le pape des pauvres », conscient de la puissance évocatrice de ce prénom, de sa charge émotionnelle et, oserons-nous dire, de son caractère quasiment « magique ». Voilà pourquoi il nous semble justifié de postuler, à propos de François d'Assise, une image toujours actuelle et active et une pensée toujours agissante. C'est dans une optique de relecture privilégiant les productions contemporaines intéressant la culture italienne et française, directement ou partiellement inspirées de ou dédiées à François d'Assise que nous nous proposons d'interroger la réalité d'une pensée vivante, l'originalité et la modernité de la *figure* qui l'incarne ainsi que la singularité de la personnalité et de l'œuvre de ceux (penseurs et artistes) qui s'en emparent. Nous déclinons cette hypothèse selon trois axes de réflexion : la fascination, le décalage et la présence.

### I. Fascination

Des récits de vie, anciens ou nouveaux, surgit avec force le motif de la séduction et même de la « fascination » qu'exerce François sur ses contemporains et sur les nôtres : « Je suis doublement fasciné par le personnage de François d'Assise [...] François a été l'un des personnages les

plus impressionnants, en son temps et jusqu'à aujourd'hui, de l'histoire médiévale<sup>3</sup> » déclare Le Goff dans sa préface. « Au XIII<sup>e</sup> siècle et à nouveau depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Francesco d'Assisi a fasciné hommes et femmes et les fascine toujours, plus que jamais même<sup>4</sup> » reprend-il comme en écho dans sa préface au volume de Chiara Frugoni : dans les deux cas, le mot « fascination » vient nourrir l'*incipit*. Ce n'est pas un hasard si dans son avant-propos André Vauchez, à son tour, évoque « l'importance du personnage et la fascination qu'il n'a cessé d'exercer sur les esprits<sup>5</sup> ». Il ajoute encore que « son histoire continue de fasciner et d'impliquer chacun d'entre nous<sup>6</sup> ». Dans sa *premissa*, Jacques Dalarun insiste : « François fut un homme exceptionnel, parce qu'il nous révèle avec une acuité exceptionnelle cette incarnation, dont nous tentons d'écrire l'histoire<sup>7</sup> ». Le thème de la fascination exercée par François surgit dans les paratextes avec une constance quasi névrotique. En outre, Giovanni Miccoli retrace les premières heures de la petite fraternité franciscaine originelle en citant le témoignage de Jacques de Vitry : « frappé par cette vie fascinante parce qu'elle est si différente du climat et des intérêts de la curie papale<sup>8</sup> ». Celle qui a consacré une grande partie de sa vie et de ses travaux de recherche à François, la remarquable médiéviste Chiara Frugoni, lui voue une admiration affectueuse et tranquille, et si elle souhaite conserver de lui « ce souvenir dans sa fraîche simplicité : l'homme souriant à la vue de son amie qui lui apporte le petit gâteau désiré<sup>9</sup> », elle rappelle néanmoins que « tous, hommes et femmes, étaient fascinés par la prédication de François<sup>10</sup> ».

Notons que ces appréciations élogieuses invitent à questionner l'image (les images ?) de François et les conditions de son élaboration, car, chacun l'aura noté, dans leurs commentaires respectifs, la personne historique de François devient un « personnage », ce qui implique un questionnement sur son caractère fictionnel. La notion de « fiction » est au cœur des réflexions

---

3 Jacques Le Goff, ouvr. cité, p. 7.

4 Chiara Frugoni, ouvr. cité, p. 11

5 André Vauchez, ouvr. cité, p. 15.

6 *Ibid.*, p. 19.

7 Jacques Dalarun, ouvr. cité, p. 11.

8 Giovanni Miccoli, ouvr. cité, cit., p.29

9 C. Frugoni, ouvr. cité, p.185. Il s'agit de la conclusion du livre de C. Frugoni dans laquelle elle relate la mort de François secouru par Giacoma dei Settesoli, une noble dame, une amie dont il a réclamé la présence à l'approche de la mort.

10 *Ibid.*, p. 185.

et des théories les plus contemporaines. Partant du constat que le concept « d'indiscernabilité » des textes fictionnels et non-fictionnels s'est largement imposé avec le travail de Gérard Genette, on peut s'interroger sur la notion de fiction et même de « fictionnalisation » appliquée au personnage de François d'Assise en considérant les différentes acceptions du terme. Il s'agit de savoir comment s'est fabriqué, façonné le personnage, comment et pourquoi s'est élaborée la « figure ». Il s'agit d'explorer le champ de la représentation qui met en jeu le fonctionnement de la pensée et celui de l'imagination et de tenter de cerner la question de l'invention – le rapprochement sémantique entre  *fingere/feindre/feinter*  – introduisant la problématique de la vérité et du mensonge. La vitalité et l'actualité de la pensée franciscaine semblent inséparables de celle du personnage : la modernité et la précocité de son regard sur le monde et sur les hommes qui peuvent rencontrer nos préoccupations actuelles.

En conséquence, s'étonner de la fascination presque obsessionnelle éveillée par François c'est d'abord poser la question de son actualité. Partir en quête d'une « actualité » implique  *in primis*  un « état des lieux » des multiples discours – lectures, commentaires critiques, productions connexes – qui se sont élaborés, au fil des siècles, sur les écrits et la geste de François d'Assise, afin de définir un cadre théorique fondé sur l'historiographie, l'iconographie et l'hagiographie consacrées à cette personnalité et à son œuvre. Cette première étape se révèle d'emblée fondamentale mais elle n'intègre pas le champ de notre réflexion présente pour des raisons évidentes – l'ampleur du corpus concerné tout d'abord, la qualité des recherches les plus récentes qui proposent une « mise à jour » des études menées sur la question des sources et dont notre présente enquête se fait l'écho et le débiteur (voir les références bibliographiques). Sans vouloir embrasser la question déjà très discutée du franciscanisme et des cultes, il convient de prendre en compte l'image  *princeps*  qui naît des récits des premiers témoins (vies, légendes), image déjà multiforme et diversement « colorée » en fonction des types de témoignages et des types de récits qui furent construits ; discours largement induits, comme chacun sait, par des considérations politiques et spirituelles, façonnés par les instances ecclésiastiques et par les réalités culturelles du temps de François. En bref si le propos n'est pas d'affronter la dite « question franciscaine », la question des sources et de la polyphonie des interprétations concerne  *de facto*  notre approche, ce que J. Dalarun formule à sa manière en parlant de : « la volonté de ne jamais renoncer à rechercher le François historique au sein

des légendes [...] de scruter son visage à travers les brouillards des légendes et du temps passé<sup>11</sup> ». Il précise à propos de sa méthodologie qu'il lui est « apparu naturel de partir de l'hagiographie pour une première approche d'un saint [...] une première rencontre avec François. [...] à partir du dix-septième siècle, à partir des Bollandistes<sup>12</sup>, c'est à dire à compter de la mise au point de l'hagiographie critique, l'utilisation des légendes, mises au service de l'histoire, est devenue, au fil du temps, toujours plus subtile ».

Par ailleurs, les historiographes le soulignent tous – Pietro Miccoli, André Vauchez, Jacques Dalarun – la question d'une actualité reste sujette à caution dans la mesure où, comme le démontre J. Le Goff, il est indispensable de le « replacer dans son temps » car l'homme n'est pas séparable de son contexte, celui du « personnage historique qui, au cœur du tournant décisif du XII<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle où naît un Moyen-Âge moderne et dynamique, fait bouger la religion, la civilisation et la société<sup>13</sup> ». En conséquence, se pose la question de la pertinence du terme « actualiser ». A. Vauchez, pour sa part, met en garde le lecteur sur ce mode : « actualiser François, comme on le fait souvent, n'est qu'une façon déguisée de parler de nous-même<sup>14</sup> ». Notons que dans les principaux essais consacrés à François d'Assise, titres et sous-titres agissent comme des indicateurs pertinents : « Saint-François ou François d'Assise ? ; La vie d'un homme ; *Francesco* ; *Il Poverello*, Frère François, Le pauvre d'Assise, le Très-Bas... ». Le paratexte pointe ou non la question du sacré, les origines de François, évoque ou non la geste légendaire. Pour affronter le problème de la subjectivité, élément essentiel dans la perspective d'une relecture contemporaine, il s'avère indispensable d'interroger les sources et s'impose surtout une réflexion sur la notion de « contextualisation », la confrontation entre temporalité historique et atemporalité hagiographique et le souci de fidélité à la réalité des faits. L'expression de Le Goff « Moyen-Âge moderne » pointe déjà la complexité de l'entreprise.

La question de savoir qui était le « vrai François » pour citer à nouveau Le Goff est donc sans cesse posée par les historiens et les biographes ; il semble que la réponse apportée par chacun d'entre eux, dans

---

11 Jacques Dalarun, ouvr. cité, p. 10-11

12 La Société des Bollandistes fut fondée au 17<sup>e</sup> siècle, composée de savants belges, jésuites spécialisés dans l'étude des Vies des saints chrétiens.

13 Jacques Le Goff, ouvr. cité, p. 7.

14 André Vauchez, ouvr. cité, p. 18.

un souci déclaré de fidélité au contexte et aux faits avérés, aboutisse inévitablement à faire émerger une figure qui se présente comme celle de « mon François » (Le Goff), « à chacun son François » (Vauchez, *François d'Assise*). Pour sa part, Chiara Frugoni remarque à propos de l'enfance de François, qu'en l'absence d'informations avérées sur cette période (avant la conversion) : « force est de s'abandonner, de temps à autre, à une fantaisie raisonnée » (Frugoni, *Saint François d'Assise, La vie d'un homme*).

Postulons que c'est peut-être dans cet écart entre l'homme et le saint, « homme et saint toujours déchiré » pour reprendre l'expression de J. Le Goff, que s'inscrit cette actualité, cette fascinante modernité qui continue d'agir sur notre société. Parmi les thèmes qui peuvent caractériser et distinguer François d'Assise, citons ceux qui sont les plus novateurs et qui deviendront des sources d'inspiration puissantes pour les modernes et les contemporains<sup>15</sup> :

1) La thématique du rire et du sourire car elle est corrélée à la figure du Jongleur et du Fou (telle que le présentait déjà Michelet dans son *Histoire de France* 1844), elle fait surgir celle de l'homme de théâtre et du *raccontafiabe* (qui sous-tend le travail de Dario Fo). Elle convoque l'art du prêcheur, du conteur, sa gestuelle et sa corporalité.

2) Celle de l'audace : la première étant liée au choix de la pauvreté. Elle implique une réflexion sur la notion même de pauvreté, la nécessité de confronter jugement médiéval et jugement contemporain<sup>16</sup>.

3) L'attention portée aux créatures et ses résonances actuelles (en 1980 le pape Jean-Paul II proclame François d'Assise « patron des écologistes »), et plus généralement la place accordée à l'animal.

Retenons pour l'heure le thème de son humanité, cette « qualité d'homme » que Chiara Frugoni a contribué à faire renaître, mais qui n'avait pas échappé aux nombreux biographes qui l'ont précédée et dont le plus célèbre est Paul Sabatier. C. Frugoni avant de s'interroger sur la sainteté de François redécouvre et réhabilite « l'homme François », l'homme de chair, fragile dans son humanité clairement revendiquée. C'est ce qu'annonce clairement le paratexte : le titre de l'ouvrage de Frugoni et l'incipit de la préface de Jacques Le Goff (1999) lorsqu'il évoque un « l'homme

---

15 Ce qui sera l'objet de la troisième partie.

16 Voir Michel Mollat, « La notion de pauvreté au Moyen Âge : position de problèmes » in *Revue d'histoire de l'Église de France*. Tome 52, n°149, 1966. p. 5-23.

Url : [/web/revues/home/prescript/article/rhef\\_0300-9505\\_1966\\_num\\_52\\_149\\_1751](http://web/revues/home/prescript/article/rhef_0300-9505_1966_num_52_149_1751).

Consulté le 08 janvier 2015.

miraculeux ». C. Frugoni montre combien cette humanisation du corps du Christ – puisque l'audace de François d'Assise c'est la volonté et la proposition d'imiter le comportement du Christ – est loin d'être une évidence au XIII<sup>e</sup> siècle. Son approche de la spiritualité et du salut est nouvelle et déstabilisante, comme le souligne André Vauchez<sup>17</sup>, elle annonce un profond bouleversement qui converge, avec la Renaissance, vers l'avènement et la mise en lumière de l'individu : le temps de son passage sur la terre n'étant plus seulement envisagé comme la préparation d'un au-delà salvateur, ses préoccupations terrestres deviennent des objets d'intérêt et d'études, fussent-elles futiles ou prosaïques, comme la façon de se vêtir et de se nourrir, l'attitude envers l'autre – quel qu'il soit – en somme la façon dont les êtres humains habitent le monde tout au long de leur parcours terrestre. Cet aspect topique a été souvent et admirablement traité par les auteurs déjà cités, nous proposons donc de l'aborder par un biais différent, celui de l'enfance et de la jeunesse « fantasmée » de François. Cette partie de la vie du futur saint, parce qu'elle précède la conversion et n'a donc pas produit de témoignages précis et documentés<sup>18</sup> est en quelque sorte une plage de liberté pour les auteurs, la possibilité d'exprimer finalement un « sentiment personnel » sur la personne publique qu'est devenu François d'Assise. Les biographes contemporains s'emparent de cette brèche pour restituer un François humain, drôle, affectueux mais aussi audacieux, volontaire et déjà marginal. Ils insistent en général sur son « rêve de noble<sup>19</sup> » :

ce fils de marchand [qui] par un réflexe naturel à la jeune génération de son groupe social, cherchait à mener le train de vie chevaleresque, à imiter le comportement des nobles [...] grand admirateur de la poésie courtoise, il se fait lui-même parmi ses compagnons chansonnier et jongleur<sup>20</sup>.

A. Vauchez le décrit, à son tour, comme :

---

17 Voir André Vauchez, *La spiritualité du Moyen Age occidental (VIII<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, PUF, 1975.

18 Tous les commentateurs se réfèrent principalement pour cette période aux *Vies* de T. de Celano mais surtout à la *Légende des trois compagnons*.

19 L'expression est de T. de Celano, elle est reprise par Jacques Le Goff, ouvr. cité, p. 51.

20 Jacques Le Goff, ouvr. cité, p. 50.

## B. POITRENAUD-LAMESI

[...] le jeune homme [qui] s'efforçait d'imiter les modèles chevaleresques et de se distinguer par la pratique de leurs vertus : magnanimité, libéralité et surtout une courtoisie qui n'était pas une simple affabilité mais une manière originale de se comporter en société<sup>21</sup>.

C. Frugoni ne manque pas de rappeler les chansons de geste, les romans d'Arthur et les Chevaliers de la table ronde qui exaltaient les valeurs :

[...] des combattants, l'amour désintéressé pour la belle dame, la loyauté, la générosité, la courtoisie, autant de vertus qui, idéalement, appartenaient alors aux nobles et aux chevaliers. Ils exercèrent, sur le jeune François, une impression profonde et durable [...] sans doute à leur lecture, se trouva-t-il vite à l'étroit dans le magasin plein à ras bord d'étoffes [...] alors qu'il était, au-delà de la petite Assise, d'immenses forêts pleines d'ombres et d'aventures, des châteaux de rois et de reines, et surtout des chevaliers errants, libres de poursuivre leurs rêves<sup>22</sup>.

La « fantaisie raisonnée » de C. Frugoni est sans doute la plus suggestive puisqu'elle fait entrer le lecteur dans un univers fabuleux, propre à l'enfance des hommes et caractéristique de cette enfance du monde à laquelle on associe souvent la période médiévale. C. Frugoni eut l'art de s'attacher à « l'homme Francesco [...] un homme (et un donc un saint) joyeux », « un être formidablement vivant [...] un humain très humain [...] débarrassé de tous le pathos qui aurait pu le dénaturer [...] l'homme Francesco (de Frugoni) n'est ni anachronique, ni déchristianisé ni désanctifié<sup>23</sup> ». Elle a su convoquer les impressions fortes de l'enfance, les couleurs « l'été, le vert des prés, des bois et des oliviers », les sons « la puissante volée de cloches scandant le temps de la prière et du travail » les images « Saltimbanques et jongleurs donnaient parfois un spectacle », la présence forte et les bruits familiers de la nature et des animaux « sabots des chevaux [...] cris d'une foule d'animaux : oies, poules, brebis, chèvres, cochons et vaches »<sup>24</sup>. Elle donne à ses empreintes mémorielles le charme

---

21 André Vauchez, *ouvr. cité*, p. 45.

22 Chiara Frugoni, *ouvr. cité*, p. 20.

23 Jacques Le Goff, *ouvr. cité*, p. 12.

24 C. Frugoni, *ouvr. cité*, p. 21.



des contes pour enfants : « Aux yeux d'un enfant, les chevaux sont des animaux gigantesques ; aussi rêve-t-il de pouvoir les dominer. François les voyait passer, montés par des nobles parés d'habits précieux et chatoyants, que son imagination transformait en héros et paladins<sup>25</sup> ».

Le livre de C. Frugoni est un « miracle » affirme Le Goff dans sa préface, soulignant la qualité du style « simple et limpide », car c'est un livre qui « fait merveilleusement vivre un homme simple et fascinant ». Pour novateur qu'il soit, l'ouvrage de l'historienne trouve sa source d'inspiration dans le texte fondateur de Paul Sabatier. Rappelons brièvement que la vie de François d'Assise devint dès la fin du dix-neuvième siècle, en particulier grâce aux travaux de Paul Sabatier (et de Johannes Jorgensen), un véritable « genre littéraire ». Sa *Vie de François d'Assise* parue en 1893 connut 43 éditions françaises entre 1893 et 1913 et fut non seulement à l'origine d'un véritable renouveau des études franciscaines mais devint aussi une source d'inspiration féconde pour nombre d'auteurs – romanciers, narrateurs, essayistes. Des exemples significatifs de cet engouement s'expriment sous les plumes éminentes de nombreux poètes, narrateurs et romanciers contemporains<sup>26</sup> ; ils sont typiques de cette démarche de relecture et de cette volonté de contribuer à la construction de l'image d'un François contemporain. Leurs productions soulignent à quel point la figure et le message franciscains ont été exploités voire détournés au profit de positionnements philosophiques qui s'expriment à des fins idéologiques mais ont été aussi redécouverts et revisités en fonction d'exigences spirituelles nouvelles et dans une perspective éthique répondant à des préoccupations sociales naissantes, parce qu'« Il y a quelque chose de la vie

---

25 *Ibid.*

26 Citons-en quelques-unes parmi les plus éminentes ou les plus significatives de cette « mode franciscaine » pour la littérature française et italienne : Giovanni Pascoli, *Il fanciullino*, 1903 ; Gabriele d'Annunzio, *Aleyone*, 1903 ; Dino Campana, « La Verna » in *Canti orfici*, 1914 ; Angelo Conti, *San Francesco*, 1931 ; Riccardo Bacchelli, *Non ti chiamerò più padre*, 1959 ; Joseph Delteil, *François d'Assise*, 1960 ; Aldo Palazzeschi, « Messer lo frate Sole » in *Via delle cento stelle*, 1972 ; Umberto Eco, *Il nome della rosa* 1980 ; Julien Green, *Frère François*, 1983 ; Christian Bobin, *Le Très-Bas*, 1992 ; Alessandro Baricco, *Barnum 2*, 1998 ; Aldo Nove, *Tutta la luce del mondo. Il romanzo di Francesco*, 2014 ; François Cheng, *Assise, une rencontre inattendue*, 2014...

qui ne tient pas dans un coffre-fort. Ce quelque chose – l'esprit d'enfance – est seul précieux<sup>27</sup> ».

À l'origine il y eut Paul Sabatier, admirable, comme le montre J. Dalarun, pour avoir su réévaluer les écrits de François : « Les écrits de François sont assurément la meilleure source à consulter pour arriver à le connaître, et on ne peut que s'étonner de les voir si négligés par la plupart des biographes<sup>28</sup> ». Et pour son « approche critique des légendes<sup>29</sup> » qui fut à l'origine d'un renouvellement philologique et interprétatif. Ce sont toutefois les passages sur l'enfance rêvée de François qui retiennent à présent notre attention. « Le héros de Sabatier est une joie continuelle<sup>30</sup> » remarque J. Dalarun, et la reconstitution qu'il donne de son enfance fait fonction de référence *princeps* :

Sa vie fut d'abord celle de tous les enfants de son âge. Le quartier de la ville où l'on montre sa maison est inconnu aux voitures ; dès le matin ces petites rues semblent être la propriété des enfants. Ils s'y amusent en groupes nombreux, s'ébattent avec un charme exquis. [...] En Ombrie et en Toscane les enfants aiment surtout les divertissements où l'on se pavane. Jouer aux soldats et à la procession est à Assise leur plaisir suprême. Pendant la journée ils restent dans les ruelles. Vers le soir, chantant et dansant, ils s'en vont sur une des places de la ville. Ces places sont un des charmes d'Assise. A chaque instant les maisons s'interrompent du côté de la plaine, et vous trouvez une délicieuse terrasse plantée de quelques arbres, faite à souhait pour jouir, sans en rien perdre, des splendeurs du soleil couchant. Nul doute que bien des fois le fils de Bernardone n'y ait conduit des farandoles pareilles à celles qu'on y voit aujourd'hui. Il fut sans nul doute le prince de la jeunesse<sup>31</sup>.

Cette biographie, on le sait, a révolutionné l'approche de François d'Assise, « Sabatier a réussi, comme un peintre impressionniste, à faire vivre en plein air un personnage trop stéréotypé par l'hagiographie et rigidifié dans sa fonction de relique. [...] Cette image ramène au vivant si ce n'est au

---

27 Christian Bobin, « Génie de l'air », in *Le Monde des religions*, septembre-octobre 2012, p. 47.

28 Paul Sabatier, *Vie de s. François d'Assise*, Paris, Fischbacher, 1894, p. XXXVI.

29 Jacques Dalarun, *ouvr. cité*, p. 22.

30 *Ibid.*, p. 24.

31 Paul Sabatier, *ouvr. cité*, p. 12.

vrai<sup>32</sup> ». Il met en scène un personnage à la fois typique et universel, historique et atemporel ; il « anime » l'enfant jouant dans les ruelles d'Assise, glissant une allusion légère et aimable à sa destinée extraordinaire. Les futurs biographes ont à l'évidence été touchés et inspirés par le procédé et les pages dédiées à l'enfance et à la jeunesse sont souvent les plus touchantes car elles expriment ce sentiment intime, cette affection si particulière qui unit François aux humains.

Plus convaincants sont les écrivains – romanciers, poètes, gens de théâtre – lorsqu'ils s'approprient cette figure historique, transformant le sentiment d'empathie ou de proximité en un véritable engouement, une adhésion presque charnelle au personnage. Quelques exemples significatifs en font la démonstration. Le plus célèbre est le portrait proposé par Christian Bobin. C'est par une phrase empruntée à la Bible que C. Bobin introduit François dans son texte : « L'enfant partit avec l'ange et le chien suivit derrière<sup>33</sup> ». Il poursuit en imaginant une scène d'enfance, celle de François :

Cette phrase convient merveilleusement à François d'Assise. On sait de lui peu de choses et c'est tant mieux. Ce qu'on sait de quelqu'un empêche de le connaître. [...] L'enfant partit avec l'ange et le chien suivit derrière. Dans cette phrase vous ne voyez ni l'ange ni l'enfant. Vous voyez le chien seulement, vous devinez son humeur joyeuse, vous le regardez suivre les deux invisibles : l'enfant — rendu invisible par son insouciance —, l'ange — rendu invisible par sa simplicité. Le chien, oui, on le voit. Derrière. À la traîne. Il suit les deux autres. Il les suit à la trace et parfois il flâne, il s'égare dans un pré, il se fige devant une poule d'eau ou un renard, puis en deux bonds il rejoint les autres, il recolle aux basques de l'enfant et de l'ange. Vagabond, folâtre. L'enfant et l'ange sont sur la même ligne. Peut-être l'enfant tient-il la main de l'ange, pour le conduire, pour que l'ange ne soit pas trop gêné, lui qui va dans le monde visible comme un aveugle en plein jour. Et l'enfant chantonne, raconte ce qui lui passe par la tête, et l'ange sourit, acquiesce — et le chien toujours derrière ces deux-là, tantôt à droite, tantôt à gauche. Ce chien est dans la Bible. Il n'y a pas beaucoup de chiens dans la Bible. Il y

---

32 Paul Sabatier, *Vita di San Francesco d'Assisi*, Milan, edizioni Porziuncola, 1978 (préface de Stefano Brufani dans la version italienne), cit., p. 18. Nous traduisons.

33 Christian Bobin, *Le très-bas*, Paris, Gallimard, 1992, p. 13. Le texte de Bobin s'inspire librement du *Livre de Tobie* (Ancien Testament, chapitre V-VI) : dans cette scène le fils de Tobie entreprend un voyage, guidé par l'archange Raphaël et suivi par son chien.

a des baleines, des brebis, des oiseaux et des serpents, mais il y a très peu de chiens. Vous ne connaissez même que celui-là, traînant les chemins, suivant ses deux maîtres : l'enfant et l'ange, le rire et le silence, le jeu et la grâce. Chien François d'Assise<sup>34</sup>.

Bobin retient de François ce qu'il considère comme l'essentiel : l'enfant et l'animal, une image double, un jeu de miroir, le miroir des jeux de l'enfance. Il privilégie ce qu'il appelle « l'esprit d'enfance » qui s'oppose à l'esprit de sérieux, à celui des adultes. La grâce de François est toute contenue dans ce qu'il conserve de l'enfance : « Il n'y a pas d'amour adulte, mûr et raisonnable. Il n'y a devant l'amour aucun adulte, que des enfants, que cet esprit d'enfance qui est abandon, insouciance, esprit de la perte d'esprit. L'âge additionne. L'expérience accumule. La raison construit. L'esprit d'enfance ne compte rien, n'entasse rien, ne bâtit rien [...]»<sup>35</sup>. Chez Bobin aussi c'est la référence à ce limbe – la période qui précède la conversion – baigné par une douce lumière, qui permet d'esquisser la figure d'un François sensible mais aussi quelque peu éthéré. C'est un tableau qui contraste fortement avec celui que nous propose Joseph Delteil, lequel a, lui aussi, consacré un récit à François d'Assise. Delteil, avec la faconde et la truculence poétique qui le caractérisent, « plante » François dans son « décor », la ville d'Assise :

Il est né dans cette ville d'Assise [...] une cité comme tant d'autres en Italie, perchée sur une colline avec au bout un roc [...] ses hautes murailles par pans et masses, ses places équestres, le campanile arborescent, le cocagne palazzo... où parmi chiens chiennant et mouche mouscaillant, parmi pigeons à pied, chats et mules, grouillent, jacassent, trottent, pleurent, rient de drôles de créatures brassues pattues, mi-insectes mi mammifères : les hommes, quoi !

La scène n'a plus rien d'onirique, ni de fantastique, les éléments de la scène d'enfance sont délicieusement rustiques, bruissants et colorés par les trouvailles linguistiques, pourtant les motifs récurrents – enfance, animaux, insouciance – sont curieusement les mêmes. La mythologie de la figure de François s'élabore autour de ces lieux et de ces temps rêvés, imaginés, laissant toute leur part à la fantaisie plus ou moins raisonnée. Delteil

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 13-15.

<sup>35</sup> *Ibid.*, cit., p. 110.

poursuit en nous présentant *son* François : « Le petit François a passé son enfance à ouvrir ses cinq sens au soleil. Tout est pur à l'enfant, simple, intact, plus-que-parfait : le baiser de l'eau, la chanson des étoiles, la peau des filles...<sup>36</sup> »

A l'instar de Bobin, Delteil introduit son récit par une « rencontre » : « je l'ai vu de mes yeux vu, ce matin, au bout de ma vigne<sup>37</sup> ». Notons que le thème de la rencontre avec François est extrêmement pertinent, nombreux sont les auteurs qui rapportent leur découverte de François comme une expérience à la fois humaine et spirituelle<sup>38</sup>. Le saint d'Assise apparaît invariablement comme une présence forte, à même de perturber une existence, un parcours de vie. Le chanteur et poète Lucio Dalla, dans un texte paru posthume, confie une expérience similaire :

Je m'éveillai il faisait à peine jour et j'étais dans la cellule d'un couvent d'Assise, prêt pour aller à la messe, il était presque six heures quand j'arrivai dans la chapelle où officiait le prêtre. Je me rendis compte que mon sommeil était plus dense que prévu et pas du tout fini, c'est si vrai que dès que commença la messe, je tombai dans une torpeur anormale et différente de la traditionnelle confusion matinale. C'est ainsi que je commençai à rêver. Ce nouveau rêve se rattachait au précédent, au fur et à mesure qu'il se poursuivait je me rendais compte que c'était comme le deuxième volet du premier rêve, et j'eus la nette impression, cette fois plus précise, que le rêve c'était François. François enfant, jeune homme et vieil homme, tous ensemble. Différent de celui qui est voulu par tous : mère, père, amis. Différent de celui qui est voulu par tous mais pas

---

36 Joseph Delteil, « François d'Assise » in *Œuvres complètes*, Paris, Grasset, 1961, p. 552.

37 Joseph Delteil, ouvr. cité, p. 549.

38 François Cheng, *Assise, une rencontre inattendue*, Paris, Albin Michel, 2014. Dans une interview donnée au *Figaro* lors de la sortie de son livre, F. Cheng évoque sa rencontre avec Assise et le saint en 1961 : « Ce fut un choc et d'abord une rencontre avec ce lieu dont un Chinois pétri de la tradition géomancienne chinoise voit immédiatement que c'est un lieu faste. Je savais à l'époque que je ne pourrais pas retourner en Chine et me considérais comme un exilé. Mais là, en sortant de la gare, lorsque Assise m'est apparue à mi-hauteur de la montagne, ouvrant ses bras dans un geste d'accueil, j'ai senti qu'il me serait possible d'habiter cette terre d'Europe. J'ai arpenté tous les endroits où François a vécu, avec mes amis d'abord et seul ensuite. Auprès de François, j'ai compris que les saints sont là pour nous montrer de quoi l'homme est capable dans le bien, alors que tant de criminels nous montrent de quoi l'homme est capable dans le mal. La vraie sainteté, loin d'être une forme de moralisme morose, est indispensable pour nous faire prendre la pleine mesure de notre destin au sein de l'univers ». (*Le Figaro*, 27 novembre 2014).

différent de celui qui est voulu par Dieu. Moi, incroyant, je m'approchais et je disais : « mais c'est vraiment toi ? » e lui, avec un demi sourire, avec cet air de défi que l'on a envers les incroyants, me dit, en indiquant sa robe : « touche » et à ce moment, à peine eus-je entre les doigts le tissu du Saint, je sentis l'odeur du foin coupé, il me sembla que j'étais dans un champ de blé [...]. Et tandis que je pensais et sentais cela, le frère, en conclusion de la messe disait : « que la paix soit avec vous » moi je lui répondis : « François, fais-moi voler !<sup>39</sup> ».

L'une des explications de la fascination qu'inspire François à ses propres contemporains comme aux nôtres, réside peut-être dans ses qualités plastiques. Sa vie, son parcours, sa personnalité se prêtent aisément à l'interprétation. On peut dès lors crier à l'imposture, au détournement d'image et même à une forme de dénaturation – parfois à juste titre – ; curieusement, quels que soient les types de réappropriation dont il est l'objet, il semble demeurer infailliblement authentique et conserver l'originalité et la vérité de son message. En somme les points de vue varient mais le « noyau dur » ne se laisse pas corrompre, il résiste en tant qu'élément essentiel, en tant que corps solide autour duquel gravitent des nuages interprétatifs plus ou moins denses. Les diverses variations qui intéressent la période de l'enfance et de la jeunesse sont, à cet égard, significatives, ce sont autant de digressions qui donnent à voir et à penser le parcours intellectuel et spirituel de François. Si l'hagiographie reconnaît dans la geste d'un François enfant ou adolescent les signes d'une élection, les historiens et les narrateurs, tout en se libérant de l'idée d'une prédestination, dessinent pourtant un parcours prémonitoire. Les récits d'enfance s'attachent tous aux prémices d'un futur d'exception ; qu'elle s'exprime en terme d'inspiration ou de grâce<sup>40</sup>, le jeune François est doté par les poètes et les romanciers d'une sensibilité particulière, qui annonce un parcours de vie extraordinaire.

Le caractère exceptionnel de François s'inscrit de fait dans son histoire personnelle puisqu'une série de facteurs – historiques, familiaux, sociologiques – le détournent de la normalité et convergent vers la construction du mythe. Arrêtons-nous sur certains parmi les plus pertinents

---

39 Ce texte est le dernier écrit par Dalla avant sa mort, survenue brutalement en 2012. Il est consultable sur le site du Sacro convento d'Assise, les frères ayant tenu à rendre hommage au poète. [www.sanfrancescopatronoditalia.it/](http://www.sanfrancescopatronoditalia.it/)

40 Les termes se prêtant à différentes acceptions : de type religieux ou de type poétique.

d'entre eux : la question du « français », le thème du paradoxe et celui de la rupture. Tous ces facteurs ont été analysés, ils ont fait l'objet de lectures critiques, nous proposons simplement de les aborder d'un point de vue spécifique et transversal, celui du décalage.

## II. Décalages

### *Le français*

Le premier facteur de « décalage » est donc lié à la France et au français. Rappelons brièvement que le père du futur *Poverello*, Pietro Bernardone, était un marchand d'étoffes aisé et qu'il se trouvait probablement en France lorsque naquit son fils, à qui sa mère Pica donna le prénom de Giovanni<sup>41</sup> ; selon l'explication historique la plus courante il fut ensuite « renommé » Francesco par son père. C'était un prénom très rare en Italie à cette époque, précise J. le Goff, ce qui le singularise d'emblée. Francesco c'est déjà un « surnom » qui pointe une double origine, François le « français », celui qui vient d'ailleurs. Ce lien avec la France sera l'une des caractéristiques de François qui parlait le français et manifestait un goût marqué pour la langue française et sa littérature. C'est la langue dans laquelle il exprimait ses sentiments les plus hauts et les plus poétiques, la langue des émotions ; le registre courtois et ses références littéraires françaises constituant une source d'inspiration constante pour François d'Assise :

Quand il était plein de l'ardeur du Saint-Esprit, dit Thomas de Celano, il parlait à voix haute en français ». Il chantait dans les bois en français, il mendia un jour en français de l'huile pour le luminaire de San Damiano qu'il réparait. Le français le plongeait dans l'ivresse et la jubilation. [...] En tous cas, il n'est pas indifférent de noter qu'en un temps où les noms avaient une signification profonde – lourde de sens symbolique – le seul fait d'accepter et de répandre un prénom insolite manifestait la volonté de François d'innover dans son apostolat<sup>42</sup>.

---

41 Ce double prénom a différentes explications, la mère était selon certains historiens d'origine noble et française. Son père le destinait à une carrière de marchand – il aurait pu choisir ce nom en référence aux bonnes affaires qu'il aurait faites en France.

42 Jacques Le Goff, ouvr. cité, p. 49.

Raoul Manselli évoque « un nom français en relation avec un goût typique de son milieu social d'origine pour la culture chevaleresque française et les ambitions de culture et de vie chevaleresques. Les tons et les styles de la littérature courtoise réapparaissent dans l'expérience religieuse : – je suis le Hérault du grand roi<sup>43</sup> ». Le Goff en fait un facteur déterminant, il insiste sur l'influence de la rhétorique chevaleresque à propos des formules de François : « Dame Pauvreté », « les paladins de Dieu ». Ce sont des éléments fondamentaux pour comprendre la mentalité des jeunes bourgeois de l'époque de François qui aspirent à une élévation sociale de type « noble ». C. Frugoni évoque ces valeurs auxquelles il aspire et en fait le premier motif de l'opposition au père, le marchand plus parcimonieux, typique de la mentalité de la bourgeoisie de l'époque du *Comune*. Ce sont peut-être les idéaux de la chevalerie qui l'orientent vers la compassion et le partage vécus comme formes de prodigalité. La petite « personne » de Giovanni/Francesco est déjà par son nom, son origine sociale et par la lecture qui en est faite un « personnage ». Ce surnom devient donc surdéterminant. François a été nommé et renommé de bien des manières « Giovanni, Francesco, François le français, compagnon, *poverello*, frère, mère<sup>44</sup>, saint ». L'onomastique prend pour François une valeur particulière, elle dit la multiplicité des statuts, des missions et des rôles, elle pointe la polysémie des interprétations et donc des approches. Ce prénom français désigne le « franc », l'homme libre, il appelle à la tolérance et l'universalisme. Rappelons le propos de l'écrivain François Cheng, d'origine chinoise, qui a choisi pour prénom François en référence à François d'Assise. Il rend compte de cette « conversion laïque » dans une interview lors de la parution de son ouvrage intitulé *Assise* :

Cette rencontre a été initiatique et a changé ma vie. Dix ans après mon premier voyage à Assise, lors de ma naturalisation, j'ai choisi François comme prénom français. François d'Assise ne laisse personne indifférent.

---

43 Raoul Manselli, *Saint François d'Assise*, (traduit de l'italien), Paris, éd. du Cerf, 1981, p. 11.

44 Ce qui pointe une autre de ses particularités, son rapport au féminin, à travers les présences féminines qui marquèrent le parcours de François et cette appellation de « François-mère » qu'il avait voulue pour lui-même à l'égard de ses compagnons. (cf. J. Dalarun, *Francesco : un passaggio. Donna e donne negli scritti e nelle leggende di Francesco d'Assisi*, Rome, Viella, 1994).



Tous ceux qui sont passés par Assise – Goethe, Chateaubriand, Julien Green, Simone Weil – sont conquis par lui. Au milieu de nous, il a tracé un chemin de Vraie Vie possible. On peut même aller jusqu'à dire qu'il a rendu « praticable » la voie christique. Depuis lors, j'ai l'impression d'avoir constamment à côté de moi un frère, un ami qui m'empêche de verser dans la complaisance, le faux-semblant, qui me maintient dans la passion du vrai et du beau. Je préfère ne pas me définir comme chrétien, parce que je suis toujours en quête et habité par l'idée de l'Ouvert<sup>45</sup>.

Cette « empreinte française » n'est pas anodine, d'autant que c'est justement un pasteur français, P. Sabatier, qui sera à l'origine d'une (relative) redécouverte de François d'Assise, ainsi que nous l'avons déjà évoqué plus haut. Notons aussi que les travaux des historiens français – érudits et savants, franciscains<sup>46</sup> ou non – occupent une place de choix dans la recherche consacrée à François d'Assise, comme en témoignent les noms déjà cités dans cet article. Qu'il s'agisse d'une optique religieuse ou d'une optique prosaïque – la rareté, la marginalité, la minorité, l'aspiration à l'élévation, l'inclination à la générosité et à la prodigalité sont marquées par ce prénom et ce lien avec le français. Ce qui souligne la complexité et la richesse de la réception de la pensée de François par ses compagnons puis par ses fidèles et adeptes et par la critique savante en général.

### *Paradoxes*

Une telle spécificité est emblématique de la position paradoxale qu'occupe François d'Assise. En rappelant que François est un laïc<sup>47</sup>, et que son intégration officielle au sein du clergé ne s'est pas effectuée sans heurts,

---

45 François Cheng, *Le Figaro*, novembre 2014. L'auteur évoque les premiers temps qu'il a vécus en France, sa découverte de l'Europe occidentale, son sentiment d'égarement en tant qu'exilé politique chinois et finalement, au cours d'un voyage en Italie, sa rencontre décisive avec Assise.

46 Les chercheurs franciscains français représentent un courant très actif du franciscanisme mondial. Citons les travaux de la Bibliothèque Franciscaine des Capucins de Paris.

47 Des grands noms du franciscanisme français sont des laïcs, un profil représentatif de la spécificité franciscaine. Rappelons l'existence des trois Ordres franciscains : le premier est celui des Frères mineurs, le deuxième ordre est féminin, c'est celui des Clarisses, le troisième est l'Ordre Franciscain Séculier (les Tertiaires). Le Tiers Ordre est fondé en 1222 par François d'Assise, pour ceux qui sont « dans le monde » mais veulent suivre la voie de la perfection.

on explique peut-être cette autre singularité : François n'est pas seulement le saint des catholiques, ni même seulement celui des Franciscains, il est aussi le saint préféré des laïcs, on a pu même lui reprocher d'être le saint des agnostiques voire des athées, une expression qui pointe le caractère paradoxal de cette figure. On peut y voir des tentatives d'appropriation abusives mais force est de constater que la figure de François rassemble et qu'elle rassemble et fascine bien au-delà de sa sphère d'influence naturelle et légitime. Citons quelques exemples : Paul Sabatier dont nous avons rappelé l'importance, était protestant, son ouvrage obtint immédiatement un énorme succès éditorial, il fut également âprement critiqué – accusé de « voler Saint François aux Franciscains<sup>48</sup> » – puis mis à l'index par l'Église catholique en 1894. Dans sa préface au livre de P. Sabatier, Stefano Brufani précise que l'auteur se présente comme :

un homme à la frontière entre protestantisme et catholicisme, entre France et Italie, entre conservatisme dogmatique et renouveau religieux, entre autorité et participation démocratique. Il a été défini « chrétien sans église » [...] chrétien sans barrières confessionnelles, qui croyait en une église catholique non cléricale, en réponse aux inquiétudes de l'homme moderne. [...] Un homme de dialogue œcuménique *ante litteram* dans ses méthodes et dans ses manières<sup>49</sup>.

Curieusement Brufani ne relève pas combien cette présentation de Sabatier peut se référer à François lui-même et il néglige de rappeler l'œcuménisme de François d'Assise lui-même, un élément qui, tout comme la diversité des personnalités qui se réclament de lui, le distingue parmi les saints. Il est troublant de constater en effet à quel point les profils – intellectuels, spirituels et personnels – de ceux qui, à un titre ou à un autre, se sont intéressés à François d'Assise – sont variés et inattendus. Le nom de Chiara Frugoni s'impose parmi eux avec l'autorité que lui confère son érudition et son talent ; on note pourtant avec étonnement que, dans un entretien accordé à Antonio Gnoli, elle répond :

---

48 Stefano Brufani, préface à la version italienne de l'ouvrage cité de Paul Sabatier, p. 11. Brufani fait ici référence au commentaire de Monseigneur Faloci Pulignani lors de la parution du livre.

49 Stefano Brufani, préface à la version italienne de l'ouvrage cité de Paul Sabatier, p. 16. Nous traduisons.

Puis-je vous demander si vous croyez en Dieu ? [interroge A. Gnoli] – Je devrais ? Après ce qui m'es arrivé, je pense que les sœurs sont une excellente école d'athéisme. J'ai cessé de croire à 15 ans. [...] La pratique franciscaine ou les paroles de l'Évangile n'ont pas besoin de l'Au-delà. Elles valent pour nous, pour notre monde, tout comme la capacité d'introspection et l'imagination<sup>50</sup>.

Ce qu'exprime à sa manière Joseph Delteil dans son ouvrage iconoclaste mais qui se veut respectueux de l'esprit franciscain :

Ce livre ne s'adresse donc pas seulement au monde catholique, mais à « l'honnête homme », de toute race et de toute religion : chrétiens, agnostiques, communistes, athées...blancs, rouges, afro-asiatiques, etc... « Tout ce que je fais, a-t-il dit lui-même, un pécheur peut le faire aussi » (Bona.VI,3) [...] Oui tout homme peut être franciscain, peut être françoisier sans croire à la sainteté de François. Drôle de saint ! Dites-vous. J'avoue en tous cas que je l'ai écrit dans une folle émotion, tantôt criant de joie, tantôt ruisselant de larmes... L'amour voilà mon talisman !<sup>51</sup>

Parmi les écrivains et artistes qui ont été inspirés par la parole et la geste de François, nombreux sont atypiques en raison de leurs choix de vie, de leurs positionnements idéologiques et de leurs filmographies, citons quelques exemples significatifs, dans le domaine du cinéma, celui de P.P. Pasolini (*Uccellacci Uccellini* 1966) est aussi l'auteur de *Salò et les cent-vingt journées de Sodome* (1976) et Liliana Cavani (*Francesco* 1989) est aussi l'auteure de *Portier de nuit* (1974). Dans une troisième partie nous présentons des œuvres qui s'inscrivent dans cette influence paradoxale.

### ***Ruptures***

Ces empathies et formes d'adhésion qui peuvent sembler paradoxales lorsqu'il s'agit d'évoquer le parcours spirituel d'un saint, peuvent être reliées à des épisodes de la vie de François, en particulier lorsqu'il se présente et se comporte comme un être en rupture : avec sa famille, son milieu social, les

---

50 Entretien accordé par Chiara Frugoni à A. Gnoli, « La storica del medioevo si racconta tra ricordi, ricerca e dolori privati », *Repubblica.it*, Interviste Cultura, 19 gennaio 2014.

51 Joseph Delteil, ouvr. cité, p. 550.

valeurs spirituelles dominantes de son époque. Sur plusieurs points François exprime des positions marginales, son attitude envers les réprouvés, au premier rang desquels on trouve les lépreux (Le Goff et Miccoli font de l'expérience vécue au milieu des lépreux le tournant spirituel de François d'Assise), constitue un premier exemple. Citons encore son refus de l'érudition, la volonté qui en découle d'un enseignement « par l'exemple ». Le motif connexe de l'itinérance avec le choix existentiel de la précarité et celui de l'extravagance voire de la bizarrerie (*stramberia*). On peut évoquer aussi son ambivalence : à la fois obéissance *et* refus des modèles et valeurs en vigueur, ce qui amène à distinguer un François « politique » d'un François « spirituel<sup>52</sup> ». Nous proposons plutôt d'aborder le thème de la rupture par le biais du choix de vie et du comportement qui singularisent François et tout particulièrement la question de l'habit et du « dés-habit ».

« Au Moyen-Âge plus encore qu'aujourd'hui, vu la rigidité des clivages sociaux et la nécessité de situer immédiatement chacun à sa juste place », « la façon de se vêtir fonctionne comme un code signalétique » déclare Chiara Frugoni<sup>53</sup>. Le premier acte décisif de François fut symboliquement celui que nous avons pris la liberté d'appeler le *Dés-habit*, un geste modeste, pauvre et radical qui raconte d'abord le défi au père au sein de la sphère familiale typique de la bourgeoisie communale en Italie du nord et en Italie centrale. Défi d'autant plus retentissant qu'il va prendre chez François la forme d'un méticuleux renversement des valeurs et des goûts en matière de vêtement. À lire les historiens, on est frappé par le fait qu'ils parlent beaucoup de *cela* : de la façon de se vêtir et de se dévêtir de François puis du choix de son habit qu'ils considèrent comme un geste irréversible. La scène du Dés-Habit est d'ailleurs à relier à l'enfance et à la jeunesse du jeune garçon. Sans vouloir conforter la légende d'une jeunesse dorée, s'impose malgré tout, dans les textes des compagnons qui le côtoyèrent, la figure d'un jeune homme insouciant, aimant les plaisirs de la vie – surnommé par ses amis « le roi du festin<sup>54</sup> » – et par-dessus tout les belles étoffes et les beaux habits : le père était un riche marchand de tissus, typique de cette classe bourgeoise en plein essor, pour qui la recherche et le goût du luxe, du profit et de l'argent sont des qualités estimables. J. Le Goff

---

52 Pour François lui-même cette différence n'a pas beaucoup de sens mais elle sert en revanche à distinguer les interprétations qui sont faites de sa pensée.

53 Chiara Frugoni, *ouvr. cité*, p.49

54 *Ibid.*, p. 35.

souligne le penchant de François à suivre « la mode vestimentaire<sup>55</sup> », C. Frugoni rappelle les pratiques excentriques d'un « jeune homme tiré à quatre épingles<sup>56</sup> », ses goûts ostentatoires pour les étoffes raffinées et assemblées selon la mode du *miparti* ; il invente même un style vestimentaire personnel : « François fait coudre ensemble une étoffe précieuse et un tissu grossier<sup>57</sup> », c'est une première prise de distance avec les habitudes bourgeoises de sa famille qui s'affirme et s'affiche d'ores et déjà par le biais du choix de l'habit.

Ce détail résonne étrangement – et comme en miroir – avec la scène décisive du Dés-habit : François est sur la voie de la conversion après avoir été fortement troublé par la vue des lépreux, dont l'aspect lui inspirait un dégoût qu'il s'efforçait de vaincre. Il a vendu les précieuses étoffes de son père pour distribuer l'argent au prêtre d'une misérable église et à des mendiants. Le père de François, surpris et meurtri par ce changement radical d'attitude, le somme de le rembourser : s'en suit un procès au cours duquel François se met nu et rend à son père l'habit qu'il porte :

Jusqu'à présent c'est Pietro di Bernardone que j'ai appelé mon père, mais étant donné que je me propose désormais de servir seulement Dieu je rends à Pietro di Bernardone l'argent à cause duquel il était si troublé et même les vêtements qu'il m'avait donnés ; à partir de ce jour je dirai toujours et seulement : – notre père qui es aux cieux et plus jamais : mon père, Pietro di Bernardone<sup>58</sup>.

Dans la représentation de la scène effectuée par le maître anonyme de la chapelle Bardi<sup>59</sup>, l'enjeu semble clairement familial : les deux parents, seuls, sont à gauche, le père fixe son fils d'un air désespéré, il lui tend les bras ; l'habit de François, objet du litige, est au centre et comme suspendu dans les airs au moment de passer d'un clan à l'autre ; à droite se tient la nouvelle famille d'un François redevenu petit enfant, qui se réfugie sous « l'aile » de l'évêque. La lecture de l'évènement « colle » au texte de Thomas de Celano, elle est à la fois naïve et dramatique, l'organisation d'un espace

---

55 Jacques Le Goff, ouvr. cité, p. 49.

56 Chiara Frugoni, ouvr. cité., p.50

57 *Ibid.*, p. 26

58 *Ibid.*, p. 46-47.

59 *Le renoncement aux biens*, Maître de la Chapelle Bardi, Église Santa Croce à Florence, XIII<sup>e</sup> siècle.

très resserré vise à rendre la violence du choix et des paroles de François, matérialisée par l'objet du contentieux : l'habit rendu au père. La même scène du Renoncement devient plus spectaculaire chez Giotto<sup>60</sup> : l'évêque enveloppe François dans son manteau et le clan familial semble s'interroger et même se révolter – on voit que l'un des personnages présents retient le père par le bras, ce qui laisse supposer que ce dernier se laisse aller à la colère, un péché capital. Notons que la révolte de François contre son père passe par ce geste ostentatoire et définitif qui annonce le nouveau choix spirituel de François et exprime sa volonté d'imiter le Christ lui-même : « suivre nu le Christ nu ». Cette volonté, dans l'interprétation de Giotto, naît sous l'impulsion divine : on distingue la main de Dieu qui désigne François et vers laquelle François se tourne en retour en joignant les mains. La *conversation* qui s'établit relève du sacré, elle se déroule entre le futur saint et la présence divine, tandis que dans le retable Bardi la scène restait dans une dimension terrestre. Le geste du renoncement est chargé d'une signification sociale voire d'un sens politique car il s'agit de se démarquer de son milieu d'origine, un aspect que Giotto édulcore en partie. Ce détachement est une provocation à l'égard de cette classe marchande fière de s'enrichir et de se distinguer des pauvres par son apparence, et en particulier par le choix de l'habit qu'elle endosse : on note quel soin Giotto a apporté au rendu des couleurs, des textures et des drapés qui sont autant de « marqueurs » sociaux. On comprend dès lors le sens de la célèbre formule de François « sortir du monde », une formule commentée par Jacques Le Goff lorsqu'il évoque cette scène cruciale : « face à son père bouillant de rage, il accomplit l'acte solennel qui marque la rupture avec sa vie antérieure et qui le délivre. Il renonce à tous ses biens, puis se dévêt entièrement et, nu, manifeste son dépouillement absolu<sup>61</sup> ».

Par cet exemple, nous entendons « imager », pour imaginer, l'un des principes fondamentaux de l'enseignement de François – privilégier l'action exemplaire sur le discours théologique – ce qui constitue une première forme de rupture et d'autre part mettre en valeur la part d'audace que recèlent ses gestes emblématiques : leur portée sociale et spirituelle, à même d'inspirer ses admirateurs. Revenons, dès lors, sur l'allusion pertinente de S. Brufoni faisant référence à une pensée qui s'affirme comme une possible

---

60 *Le Renoncement aux biens*, Giotto di Bondone, Basilique supérieure d'Assise, Assise, 1290 environ.

61 Jacques Le Goff, *ouvr. cité*, p. 56.

« réponse aux inquiétudes contemporaines ». Dans sa préface, Joseph Delteil exprime justement cette « fonction » consolatrice dévolue à François d'Assise :

Je rêve d'un saint François moderne, d'un saint François pour la jeunesse, qui réponde à l'interrogation de l'homme atomique. Nous vivons une époque folle, la civilisation moderne est absurde, monstrueuse. Que faire ?

– Changer le monde ! Répond tranquillement maître François. Retrouver la vie naturelle, la pauvreté, la liberté... la « vraie vie »... Chaque homme, aujourd'hui même... sauve qui veut !

Telle est la Révolution à la française !

### III. Présences

Que faire ? Lorsque « l'époque est folle », lorsque les hommes se sentent perdus ? François, dans son temps, répond « tranquillement » par des propositions simples mais révolutionnaires. En quoi une telle réponse convient-elle à notre époque contemporaine ? En quoi cette pensée est-elle encore agissante donc actuelle ? Des productions qui mettent en scène, explicitement ou implicitement, la figure historique de François viennent irriguer la littérature et la création artistique contemporaine. Le propos s'organisera autour de trois motifs – la pauvreté, le rire, les créatures – pour repérer la ou les présences de François d'Assise dans un corpus significatif. Nous avons déjà évoqué des qualités typiques de cette pensée originale, la plasticité, la réactivité et la capacité à s'affirmer comme remède. Un remède, un recours, peut-être une échappatoire : c'est dans cette optique que les « poveristes » se sont emparés de François d'Assise.

#### *Pauvreté*

S'agit-il seulement d'un hasard, cette thématique de la pauvreté est largement exploitée au cours des années 60 et 70 notamment par les « poveristes ». On parle aujourd'hui de « la révolution éthique des années 60 », précisons qu'il s'agit d'abord d'une révolution esthétique. Les « poveristes » ont exalté la pauvreté en revendiquant cet adjectif employé, comme le faisait saint François, dans une acception positive. *L'Arte Povera*, mouvement actif à Turin au cours de cette même période s'affirme comme

un modèle de contre-culture en réaction à la société productiviste et consumériste née du « miracle économique » italien de l'Après-Guerre. Selon Giovanni Lista, le célèbre historien de l'art, « la langue italienne est probablement la seule au monde à accorder une signification positive à l'adjectif 'pauvre' en le situant au-delà de l'économie, dans les domaines de la spiritualité, de la philosophie et de l'esthétique<sup>62</sup> » : en particulier avec le surnom attribué à François d'Assise *il Poverello*, le petit pauvre, porteur d'une connotation clairement affectueuse, rendue par l'emploi du suffixe « ello ». Le critique d'art Michael Sonnabend fut le premier à qualifier l'*Arte Povera* d'art franciscain. Le lien avec l'éthique franciscaine est en effet patent : la pauvreté se présente comme réponse à la fausse richesse du monde contemporain ; pauvreté volontaire et non subie, selon les enseignements des prêches de François. Cette aspiration, dépourvue de toute référence religieuse explicite, est largement reprise par les artistes « povéristes » dans le but de résister par des actions minimales et grâce à une esthétique minimaliste. Plus largement, la culture médiévale nourrit l'art pauvre, notamment par la volonté de bannir du processus créatif toute solution élaborée ou sophistiquée. C'est l'ouvrage de l'artiste-artisan qui sert de modèle, dans une exigence de simplicité et de modestie. Les œuvres sont exposées non dans un musée, un espace sacralisé ou réservé à l'art, mais dans des lieux alternatifs : ateliers, hangars, terrains vagues, parcs, rues. Le mouvement de l'Arte Povera naît en réaction au nouveau modèle de société qui s'est imposé en Italie avec le « Boum » économique, il s'agit donc d'un courant très daté, très localisé, Turin, et très contextualisé, un mouvement clairement politique, revendiqué comme tel. Le choix du nom lui-même, *Arte Povera+azioni povere*, (Art Pauvre+actions pauvres), annonce un programme d'actions et un regard singulier porté sur le monde. Il s'agit donc d'une vraie position idéologique, les matériaux utilisés sont volontairement pauvres : ce ne sont pas des produits finis au sens industriel du terme mais plutôt des matériaux bruts : charbon, fer, acier, plomb, bois, verre, cuivre, ou des matières organiques : arbres, légumes et mêmes des animaux vivants ; il peut s'agir d'objets usuels – lampes, miroirs, fils électriques –, des objets donc plus élaborés mais qui n'ont pas de valeur marchande. Il s'agit enfin d'objets du rebut, récupérés, car la Caverne des Trésors des « povéristes » c'est la décharge urbaine, en particulier industrielle.

---

62 Giovanni Lista, *Arte Povera*, Milan, 5 Continents Éditions, 2006, p. 17.



Ainsi procède Jannis Kounellis lorsqu'il expose en 1968 *Sans titre* (pierres sur charriot d'acier et bois) au sujet duquel il déclare : « une recherche du vrai du vivant [...] c'est ce qui motive l'utilisation d'éléments comme les plantes, les oiseaux, les boulets de charbon, le coton, les pierres... ([éléments] qui salissent, qui sont 'inutiles')<sup>63</sup> ». De même le tableau *Sans titre*, réalisé en 1979 et actuellement exposé au Modern Tate de Londres, reprend-il la thématique franciscaine, actualisée, en proposant des oiseaux « crucifiés » sur un fond de papier représentant la ville moderne et ses fumées de cheminées. L'image de l'oiseau fonctionne à l'évidence comme un « marqueur » franciscain, une référence au choix pauvre dans lequel l'artiste se reconnaît encore à la fin des années 70. La notion de pauvreté s'exprime par l'attention portée à la terre, à l'environnement, aux créatures, au vivant compris comme tout ce qui constitue le milieu de vie et qui comprend donc les éléments naturels tels que le feu, l'air, la terre, le vent, l'eau... En 1967 une exposition est organisée à Rome, elle s'intitule *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra* (Feu, Image, Eau, Terre). Allusion claire au *Cantique des créatures*, le premier poème en langue italienne, dans lequel François d'Assise adresse une louange au Seigneur pour toutes ses créatures qu'il nomme frère ou sœur. Un texte auquel fait écho le propos de G. Lista : « L'intuition du monde sensible est également à l'origine d'une sorte de mysticisme laïque qui circule dans nombre d'œuvres de l'Arte Povera [...] la tâche de l'art est ainsi de dévoiler la fraternité secrète et sensible qui unit les choses entre elles et l'homme à toute chose du monde<sup>64</sup> ». La référence à la poétique franciscaine est de fait présente dans certains des titres povéristes. Citons *Sacchi* (Les robes de bure) (1950) de A. Burri, précurseur des povéristes, *Sandali* (Sandales) (1967) de Piero Gilardi, *Il pane alfabeto* (le pain alphabet) (1969) de G. Penone ou encore *Il lancio di colomba* (Le lancer de Colombes) de P. P. Calzolari ; le plus éloquent étant sans doute *Accarezzare gli alberi* (Caresser les arbres) (1976) de M. Pistoletto<sup>65</sup> qui est un hommage limpide à la célèbre fresque de la basilique supérieure Saint-François à Assise : *La predica agli uccelli* (Le sermon aux oiseaux) de

---

63 Germano Celant (dir.), *Jannis Kounellis*, Catalogue de l'exposition de Rimini, Milan, Mazzotta, 1983, p. 68. Nous traduisons.

64 Giovanni Lista, ouvr. cité, p. 17.

65 Dans cette série (1967-2010), M. Pistoletto expose des copies de la statue antique étrusque de l'*Arringatore*, le Harangueur, dont le bras est tendu pour toucher et caresser l'écorce d'un arbre, recréant une osmose avec la nature, qui n'est pas sans rappeler la démarche de saint François.

Giotto (1297-1300). Luciano Fabro, quant à lui, a célébré explicitement François d'Assise : « parce qu'il affirma clairement que l'art est une chose absolument naturelle et qu'il est ainsi sereinement lié au reste de la nature<sup>66</sup> ».

### ***Rire***

Cette conception originale de l'art conserve, comme le fait Dario Fo, du discours chrétien ce qu'il a, originellement, de révolutionnaire : une place primordiale est accordée aux petits, aux humbles, au peuple. Fo rappelle que la tragédie antique est une forme de communion, un rite primordial qui reflète un acte social. Voilà pourquoi il est légitime d'identifier une convergence de type esthétique-éthique entre le théâtre de Fo et le travail des Povéristes. Le travail théâtral de Dario Fo s'inscrit dans une conception politique, voire militante de l'art : hostile au concept de l'art pour l'art, il revendique pour le théâtre une préention et un droit à agir sur la société et même à tenter de la transformer. La réflexion de Fo sur la tradition populaire des *fabulatori* et sur la pertinence du recours au dialecte débouche sur une œuvre majeure, *Mistero buffo*, créé en 1969 ; la même année voit le jour le *Collettivo Teatrale La Comune*, conçu dans l'intention de proposer au public un théâtre alternatif clairement marqué par l'idéologie marxiste. Cette prise de conscience de l'énorme richesse culturelle populaire s'accompagne de la conviction qu'elle subit l'oppression des classes dominantes : le théâtre se met au service du mouvement révolutionnaire prolétaire. À cette conception de l'œuvre d'art comme arme de contestation politique, typique des années 60 et 70, s'ajoute une exigence éthique qui s'exprime par cette attention particulière accordée aux plus humbles, aux plus démunis, auxquels il s'agit de redonner une voix et une silhouette, à travers l'usage des dialectes ou le recours à une gestuelle typiquement populaire. Aussi ne s'agit-il pas seulement d'une position politique mais aussi d'une référence revendiquée au courant de pensée franciscain, au moyen de ce qu'il convient d'appeler « une esthétique de la pauvreté ». Le modèle à imiter pour Fo c'est celui du *giullare* (jongleur) : il rappelle dans un texte programmatique, *Rosa fresca aulentissima*, que les *giullarate* étaient « des textes destinés à être joués avec des gestes, des actions et l'utilisation d'objets et d'éléments

---

66 Mirella Bandini, *1972 Arte Povera a Torino*, Turin, U. Allemandi, 2002, p. 28.

scéniques, même si ces derniers étaient pauvres et allusifs<sup>67</sup> ». *Mistero Buffo*<sup>68</sup> est un programme de déconstruction des modèles en vigueur, l'arme utilisée pour cela c'est le rire.

Au Moyen-âge, le terme « mystère » acquiert tout simplement le sens de représentation sacrée ; mystère bouffe signifie donc représentation de thèmes sacrés de type grotesque et satirique. Mais qu'il soit bien clair que le jongleur, c'est à dire l'acteur comique populaire du Moyen-âge, ne se hasardait pas à se moquer de la religion, de Dieu et des saints, il se préoccupait plutôt de démasquer, de dénoncer, de manière comique, les manœuvres fourbes de ceux qui, profitant de la religion et du sacré, s'emplissaient les poches. A partir des premiers siècles après Jésus Christ, à l'occasion de rites particuliers, souvent liés à Pâques comme pour le *Risus Pascalis*, les fidèles se divertissaient, sous la direction de jongleurs ou de prêtres particulièrement spirituels<sup>69</sup>, à mettre en scène des spectacles de type ironico-grotesque, justement parce que pour le peuple, le théâtre, surtout le théâtre comique, a toujours été le premier moyen d'expression, de communication, mais aussi de provocation et d'agitation d'idées. Le théâtre est le journal parlé et mis en scène des dites « classes inférieures<sup>70</sup> ».

Pour Fo, le retour sur François d'Assise devient alors une évidence et même une nécessité cruciale ; François le premier des jongleurs, celui qui a su imposer sa règle, celle des pauvres, à un clergé hostile et méfiant. Ce sont les qualités du prêcheur, du conteur et du clown que Fo postule chez François. Le « saint rieur », l'homme joyeux, le formidable rhéteur lui inspire des textes décapants, mettant en scène un Francesco rusé, provocateur, et terriblement drôle. *Lu Santo Jullàre Francesco* (1999) est une hagiographie iconoclaste en forme de monologue, la synthèse de plus de quarante années d'expérience théâtrale de l'auteur-acteur Dario Fo. Il y donne vie à un protagoniste doté de facultés expressives exceptionnelles, un jongleur qui *de toto corpore fecerat linguam*. Pour Fo, François est l'héritier ou l'incarnation sublime d'une tradition qui part du vilain, pauvre paysan,

---

67 *Ibid.*, p. 113. Nous traduisons.

68 *Mistero buffo* [1969] in *Le commedie di Dario Fo*, a cura di Franca Rame, Turin, Einaudi, 1977.

69 En italien « spiritosi » c'est à dire « ayant de l'esprit » .

70 Dario Fo, ouvr. cité, p. 5.

éternel exploité, dont il raconte l'épopée dans *La naissance du vilain* ; ce pauvre ignorant échappe à la fatalité désespérante de sa condition grâce à une intervention divine (narrée dans *La naissance du Jongleur*) au cours de laquelle Jésus en personne lui fait don d'une langue qui coupe « comme un couteau ». A partir de cet instant l'ordre social est potentiellement bouleversé (grâce à l'origine révolutionnaire du message chrétien), il jouit non seulement de la possibilité de parler, de penser et de réagir mais surtout de la faculté de rire et de tourner en dérision ce qui est gonflé comme une baudruche et rempli de vide, à savoir l'arrogance et le pouvoir du patron et plus généralement des puissants car « le pouvoir ne résiste pas au rire... des autres... de ceux qui n'ont pas le pouvoir<sup>71</sup> ». L'arme absolue, c'est le rire qui désacralise et permet aux faibles et aux opprimés de se révolter. Pour Fo, François le jongleur-prêcheur est l'émanation directe de cette généalogie, voilà pourquoi il lui voue une admiration sans faille et lui consacre une *giullarata* en 1999, qui vient compléter et éclairer tout le travail effectué dans le cadre de *Mistero Buffo*

Il existe chez Fo une esthétique du discours qui mêle dérision et minimalisme et qui fonctionne comme un véritable dispositif scénique. Dans *Lu santo Jullare Francesco*, l'acteur interprète seul le texte, sans aucun artifice autre que sa voix, ses mimiques et sa gestuelle. Fo procède par éliminations successives : dépoussiérage, toilettage, décapage, il délivre – dans les deux sens du terme – le message authentique du fatras mensonger, des ajouts et des interprétations trompeuses qui l'encombrent et qui dénaturent le sens du message originel du Christ. Il s'agit d'un parcours à l'envers (dans la pure tradition du *mondo alla rovescia* médiéval). Attardons-nous sur les premières scènes : François est convié à un mariage au cours duquel il raconte à ses hôtes un épisode de l'Évangile. Commence alors une série d'empêchements car on l'informe qu'une permission est nécessaire pour dire l'Évangile et que pour l'obtenir il convient de s'adresser au Pape et donc de se rendre à Rome. L'entrevue avec le Pape se révèle difficile car le Pape ne tient pas à rencontrer François. L'intervention d'un bon ami est donc nécessaire mais il est indispensable de rédiger une demande écrite. François s'exécute mais la rédige en latin ce qui implique une traduction et le recours à un traducteur. La liste des obstacles qui interdisent à François de délivrer le message chrétien raconte en creux l'histoire de l'institution ecclésiastique : les obligations, les interdictions, les

---

71 Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Turin, Einaudi, 1997, p. 69.

préceptes qui, au fil du temps, ont été imposés aux chrétiens et qui ont faussé le message originel. Car c'est bien en réalité la personnalité, l'allure, le comportement et le discours de François qui font désordre parce qu'ils sont trop fidèles à l'essentiel de la parole évangélique ; le prêcheur se présente vêtu de haillons et n'hésite pas à côtoyer les plus humbles. A chaque nouvelle étape du récit il découvre par défaut une vérité cachée. Le texte suit la logique minimaliste du « moins c'est plus » : il faut ôter, retirer, gratter, déshabiller pour arriver à l'os pour parvenir à la nudité, à la vérité. Le discours s'organise dans l'espace et produit une figure, il prend en quelque sorte une forme plastique, celle d'un oignon qu'on épluche. La mise en scène est drolatique, elle invite le spectateur à retrouver l'essentiel du message de François en procédant, grâce au rire, à une mise à nu permettant d'accéder au noyau dur de sa pensée.

Umberto Eco l'a dit et répété – en particulier dans l'*Apostille au Nom de la Rose* (1983) – l'œuvre est ouverte : elle est constituée d'autant de signes qui convergent vers la recherche d'un sens et se prêtent *a priori* à toutes les interprétations possibles. Ouvrage typiquement post-moderne, le roman propose un éventail de niveaux de lecture – livre historique, enquête policière, discours philosophique, étude anthropologique, roman gothique, roman d'initiation – ; les commentateurs sont d'autant plus libres de leur glose qu'ils sont « autorisés » par l'auteur. Toutefois ce sont bien les signes les plus récurrents et les plus pertinents qui ouvrent la voie d'une interprétation légitime et originale. Parmi ces signes retenons d'abord le choix du titre – largement commenté par l'auteur lui-même – qui s'affirme comme une source féconde d'interprétation en ce qui concerne la référence au *Poverello* et la réflexion sur la spiritualité franciscaine qu'elle suggère. Le *Nom de la rose* fut choisi parce que « la rose est une figure symbolique si riche de sens qu'elle finit par n'en avoir plus aucun », souligne Eco à propos du titre, illustrant sa remarque par quelques exemples de significations possibles : « rose mystique et rose qui a vécu ce que vivent les roses, la guerre des deux roses, une rose est une rose est une rose, les Rose-Croix, *Rosa fresca aulentissima* ». Le dernier de la liste retient toute notre attention car il introduit indirectement – en faisant surgir de façon faussement occasionnelle la figure du *giullare* (jongleur) médiéval – la référence implicite à François d'Assise. Cette référence s'impose dans le paratexte – apostille, titre, note et avant-propos –, elle irrigue l'ouvrage d'un bout à l'autre et structure le récit.

Cet arrière-fond franciscain rythme la progression narrative du texte en mettant en scène le personnage du franciscain Guillaume de Baskerville, chargé d'organiser, un siècle après la mort du *Poverello*, une rencontre très politique entre légats du Pape avignonnais Jean XXII et envoyés de l'empereur Louis IV de Bavière. Frère mineur spirituel, ex-inquisiteur, docte franciscain anglais, disciple de Bacon : les divers appellatifs qui servent à le définir sont caractéristiques d'une histoire du franciscanisme complexe et désormais éloignée des qualités originelles du fondateur mais demeurent toutefois typiques d'un *fraticello*, certes improbable, mais nostalgique d'une pensée et d'une geste originelle, notamment à travers les thématiques fortes qui nourrissent le récit par sa voix : la pauvreté, l'humanité, la parité entre hommes et femmes, l'attention portée aux « créatures » et surtout le rire qui s'affirme comme clé de lecture du roman-énigme. La figure *princeps* de François d'Assise s'impose alors comme modèle premier et inaliénable, faisant le lien entre antiquité et modernité. Au-delà des considérations doctrinaires et par-delà la distance ironique imprimée par l'auteur, elle sert la recherche d'une vérité qui fuit toute forme d'absolu.

C'est à travers ce prisme que l'auteur entraîne le lecteur dans une quête qui instrumentalise l'audace, le charisme et la spécificité du mouvement franciscain. La bibliothèque, pivot autour duquel s'élabore le récit de l'enquête, est le lieu paradoxal qui empêche tout accès au Livre ; c'est aussi l'occasion d'un commentaire sur l'évolution de la spiritualité et sur le devenir intellectuel franciscains. La personnalité de François d'Assise est vue, commentée et déclinée en creux à travers d'innombrables allusions, évocations et suggestions qui forment le substrat invisible de l'œuvre d'U. Eco et en assurent la cohérence. L'esprit de François, sa geste et sa personnalité contribuent à tisser la trame du texte parce que tout livre est un écrit sur un autre livre et parce que « les livres se parlent entre eux » : dans ce « palimpseste franciscain » le verbe de François surgit ponctuellement mais régulièrement et obstinément ; il vient alimenter le récit d'une parole qui demeure agissante. Le roman accorde une place déterminante à l'ombre portée de François et à ce que l'on pourrait appeler une « poétique franciscaine ». Le texte d'Eco peut être lu comme une variation franciscaine dont la portée pourrait être la question de l'actualité et de la modernité de la figure et de pensée de François d'Assise. Soulignons enfin combien les diverses instances narratives, que l'auteur prend plaisir à imbriquer les unes dans les autres, sont tout autant françaises qu'italiennes et plus largement

européennes. Le cadre du récit est clairement franco-italien, l'abbaye nichée dans le massif alpin à la frontière de la France et du Piémont concentre les discordes et les tensions européennes. La situation géographique se fait le reflet des enjeux politico-spirituels typiques de cette période (confrontation entre les formes de pouvoirs : royauté française, seigneuries péninsulaires, papautés romaine et avignonnaise, empire germanique). Monachisme, prédication itinérante, mouvements paupéristes et hérétiques s'inscrivent dans une lutte dont la conquête de la richesse et du pouvoir temporel est l'enjeu et dont la France et l'Italie sont les terres de prédilection. Toutefois la « question » centrale soulevée par cette enquête s'organise autour du livre (prétendument) perdu d'Aristote sur la comédie<sup>72</sup>, c'est celle du rire car « le rire c'est la fin de l'homme [...] le rire libère, pour quelques instants, le vilain de la peur », « Le rire est un souffle diabolique, qui déforme les linéaments du visage et fait ressembler l'homme au singe<sup>73</sup> », s'épouvante le vieux bibliothécaire. Et même la question du rire franciscain, comme il le précise, en s'adressant à Guillaume le franciscain :

[...] tu es pire que le diable, mineur, tu es un jongleur, comme le saint qui vous a engendrés. Tu es comme ton François qui *de toto corpore fecerat linguam*, qui faisant des sermons en donnant des spectacles comme les saltimbanques [...] qui mendiait en français et imitait avec un morceau de bois les mouvements de celui qui joue du violon<sup>74</sup>

Dans le film de J. J. Annaud, tiré du roman éponyme, le dialogue se poursuit sur cette question cruciale qui lie le rire à la simplicité, qualité envisagée comme une caractéristique des pauvres. Ce dialogue fictif permet au lecteur de mesurer combien le dogme conservateur défendu par Jorge est éloigné voire contradictoire avec la pensée de François :

Guillaume de Baskerville : Mais qu'il y a-t-il de si inquiétant dans le rire ?

---

72 Jorge de Burgos, l'ex-bibliothécaire aveugle, a empoisonné les pages du volume le plus dangereux, le seul exemplaire restant du second livre de *la Poétique* d'Aristote, consacré à la comédie et au rire, car il le juge capable de détruire la sagesse chrétienne. Jorge met le feu à l'ouvrage pour éviter qu'il ne soit connu et les flammes réduisent bibliothèque et abbaye à un amas de ruines. (Encyclopédie Larousse).

73 Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Milan, Bompiani, 1980, p. 478.

74 *Ibid.*, p. 179. Nous traduisons.

Jorge : Le rire tue la peur, et sans la peur il n'est pas de foi. Car sans la peur du diable, il n'y a plus besoin de Dieu.

Guillaume de Baskerville : Mais vous n'éliminerez pas le rire en éliminant ce livre.

Jorge : Non, certes. Le rire restera le divertissement des simples. Mais qu'advient-il si, à cause de ce livre, l'homme cultivé déclarait tolérable que l'on rit de tout ? Pouvons-nous rire de Dieu ? Le monde retomberait dans le chaos<sup>75</sup>.

Sans vouloir forcer le trait sur une possible « actualité » de ce discours, notons quand même que la question du caractère démoniaque du rire est un sujet crucial pour notre temps présent. Menés dans des optiques et rédigés dans des styles très différents, les textes de Fo et de Eco se rencontrent pourtant sur cette thématique du rire franciscain intimement liée à celle de la pauvreté. François reste à la fois fortement présent et actuel, sa pensée demeure au cœur des débats d'idées contemporains : nous invitons à l'envisager à travers le motif du *creato* et des créatures, à savoir le rapport si particulier qu'entretenait François avec tous les êtres, quels qu'ils soient.

### *Créatures*

Saint patron de l'Italie, François est aussi le patron de l'écologie et des animaux : la fresque de Giotto à Assise a immortalisé la scène miraculeuse du célèbre *Prêche aux oiseaux* et l'on trouve de rares représentations du miracle du Loup de Gubbio<sup>76</sup> ; dans les divers textes<sup>77</sup> consacrés à François, des animaux se pressent autour de lui et contribuent à sa gloire hagiographique. Traditionnellement – et à juste titre – la lecture

---

75 Extrait du dialogue du film de Jean Jacques Annaud sorti en 1986, *Le Nom de la rose* (1986), inspiré par le roman de Umberto Eco, écrit par Andrew Birkin, Gérard Brach, Howard Franklin et Alain Godard. On note qu'une fois encore la synergie italo-française est à l'œuvre.

76 Voir par exemple *Le loup de Gubbio*. Église San Francesco, Pienza (Fresque de Cristoforo di Binduccio et Meo di Pero, XIV<sup>e</sup> siècle).

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



que les chercheurs ont proposée de ces épisodes, qu'il s'agisse des historiographes ou des hagiographes, est une interprétation de type allégorique visant à voir dans l'animal un symbole qui nous renseigne avant tout sur notre propre condition humaine ainsi que sur la destinée du saint. Pourtant Le Goff souligne d'emblée que François d'Assise est aussi l'inventeur du « sentiment médiéval de la nature<sup>78</sup> », parce qu'il exprime, en particulier dans le *Cantique des créatures*, une véritable empathie envers le vivant et invite, à travers sa geste et ses enseignements, à considérer l'animal comme « un frère », à savoir un être digne de compassion et de respect, non pas pour ce qu'il représente mais simplement pour ce qu'il est : une bête, un être vivant à l'égal de l'homme. Cette autre lecture du bestiaire franciscain bouleverse – plusieurs siècles avant l'émergence du sentiment écologique – l'ordonnement du monde. Plus généralement, à propos du sentiment de la nature, C. Frugoni mentionne Thomas de Celano lorsqu'il rapporte comment François recommandait au frère jardinier « de ne pas tout planter en légumes, mais de laisser une partie du terrain pour les plantes vivaces qui produiraient en leur temps, nos sœurs les fleurs<sup>79</sup> ». Elle ajoute qu'on a presque « l'impression que c'est François qui invente le paysage, par la faculté qu'il a de le voir et de l'aimer<sup>80</sup> ».

C'est par l'étude synthétique d'un film récent et confidentiel, mais non moins significatif de cette attitude envers les créatures, que nous proposons de conclure cet article. Michelangelo Frammartino a obtenu pour son film, *Le quattro volte (Les quatre fois 2010)* de nombreux prix dont un David de Donatello en 2011<sup>81</sup>. Lorsqu'on lui demande quels ont été ses modèles et ses maîtres en matière de cinéma, il cite en premier lieu Roberto Rossellini – ce qui permet de faire le lien avec le cinéma du réel et du dépouillement qui est la caractéristique de ce réalisateur, en particulier dans son célèbre film sur saint François : *Francesco Giullare di Dio* (1950). Il cite encore Olmi et Tati et surtout le cinéaste chinois Liang et le lituanien Barthas tous les deux connus pour leurs films de fiction documentaire – et en ce qui concerne ce dernier pour avoir réalisé des films quasiment muets. C'est justement l'une des caractéristiques les plus frappantes du film de M. Frammartino : on y

---

78 Jacques Le Goff, ouvr. cité, p. 7.

79 Chiara. Frugoni, ouvr. cité, p. 29.

80 *Ibid.*

81 C'est le prix le plus prestigieux en Italie. Frammartino avait auparavant réalisé *Il dono* (le don) en 2003.

entend très peu de voix humaines, elles sont lointaines, quasiment inaudibles, elles font office de bruit de fond ; on y entend par contre des cris d'animaux – oiseaux, chien, chèvres et agneaux – le bruissement des arbres, le grondement du torrent, le souffle des vents et le crépitement du bois qui se consume. Ce ne sont pas des bruits d'ambiance, ce sont les véritables dialogues de ce film. Le générique de fin est aussi très « parlant », il mentionne le vieux berger, le prêtre, l'enfant de chœur, les habitants d'un village de Calabre, le chien Vuk, les chèvres de Caulonia, le sapin blanc du Pollino et le charbon des Serre de Calabre : tous sont nommés et présentés comme les acteurs du film, sans aucune distinction de statut ou de qualité. La liste de protagonistes constitue à elle seule une citation franciscaine et M. Frammartino a lui-même désigné son film comme un film franciscain. Dans un entretien, il s'en explique de façon éloquente :

[...] considérer un objet ou un animal sur le même plan qu'une personne est-ce un moyen de se sentir moins seul ? – Oui c'est clairement une attitude très franciscaine, les différentes formes de vie ont une dignité égale, on s'approche ainsi d'une forme de sérénité. L'arrogance de l'être humain est aussi une forme de condamnation<sup>82</sup>.

Le parallèle avec une éthique franciscaine est patent en particulier avec le *Cantique des Créatures*. En effet, le premier texte littéraire en langue vulgaire de la littérature italienne est aussi un texte qui surprend et enchante par son audace : celle d'envisager la totalité des êtres sur un plan d'égalité. Les créatures sont louées sans distinction de nature et au nom d'une dignité partagée avec l'homme ; même les phénomènes naturels, telle que la mort corporelle, sont l'objet d'une empathie et méritent un éloge. C'est bien ici l'anthropocentrisme qui est remis en question tout comme se propose de le faire le film de M. Frammartino qui se présente parfois comme une mise en images du Cantique. Au cours du même entretien, le réalisateur évoque « la nécessité de faire glisser l'humain au second plan » et de rompre avec l'anthropocentrisme qui caractérise la plus grande partie de l'art figuratif à partir de la Renaissance : dans une perspective post-humaniste, le mot humaniste étant justement entendu comme le choix qui

---

82 Entretien accordé à Enrico Fop, étudiant en cinéma, 10 septembre 2013. [www.cinemadelreale.it](http://www.cinemadelreale.it)

consiste à faire de l'homme la référence primordiale et l'unique pivot autour duquel le monde s'organise.

Le film raconte les quatre formes d'existence possibles – humaine, animale, végétale, minérale – dans notre univers (d'où le titre *Les quatre fois*) sous la forme d'un voyage initiatique au cœur du cycle vital ininterrompu<sup>83</sup>. Chaque cycle est séparé par un écran noir. Le sens du film est donné par une scène clé, le moment où, le vieil homme étant mort, les chèvres, enfermées dans leur enclos, attendent vainement le moment d'être conduites au pâturage. Le chien s'affaire, aboie appelle son maître, sans succès. À l'occasion d'une procession qui se déroule ce jour-là, les villageois s'éloignent, le village se vide et laisse la place à l'animal : le chien libère le camion garé dans la rue en s'emparant d'une pierre. Le camion vient heurter le portail et libère les chèvres, lesquelles, rassemblées par le chien, s'éloignent seules vers leur habituel pâturage. Il s'agit d'une véritable prise de pouvoir par les animaux : leurs jeux, leurs drames, leurs préoccupations sont filmés à l'aune d'une totale autonomie, hors du champ humain. On objectera que le point de vue est malgré tout humain mais cette remarque peut être réfutée par les choix filmiques et techniques du cinéaste : l'animal est filmé comme le serait un humain et vice-versa, il y a une égalité dans le traitement des images, la caméra laisse le temps à l'animal, au végétal et au minéral d'évoluer, d'agir et d'exister sans la présence humaine. Aucune voix *off* ne vient commenter l'action, aucune musique ne vient souligner ou sur-interpréter la scène. Ni sensiblerie, ni pathos : le parcours de vie animal, végétal, et minéral s'impose comme une évidence, la nature n'est ni « bonne » ni « hostile » ; l'humain n'est pas non plus présenté comme méchant ou mauvais, il vaque à ses occupations dignement mais il

---

83 La première fois est humaine et raconte la fin de vie et la mort d'un vieux berger qui conduit ses chèvres au pâturage en compagnie de son chien et rentre chez lui le soir. On constate que l'homme est filmé à hauteur d'animal inséré même dans le troupeau (et plus souvent guidé par lui qu'il ne le guide lui-même). La deuxième fois est animale : à la mort du vieil homme, une nouvelle fenêtre s'ouvre sur la naissance d'un chevreau, lors de l'enterrement du berger le village est dépeuplé et les chevreaux s'emparent de sa maison. Le plus jeune des chevreaux, lors d'une transhumance, s'égaré et meurt au pied d'un grand arbre qui lui sert de refuge. La troisième fois est végétale : on y entend le bruissement d'épouvante d'un arbre à l'approche des bûcherons qui viennent pour l'abattre. La quatrième fois est minérale, le tronc coupé est l'occasion d'un rite païen au cours duquel l'arbre est transporté élagué, fêté puis utilisé à la construction d'une hutte de branchage dont la lente combustion produira le charbon de bois... celui qui permettra aux hommes de se chauffer.

n'est pas plus digne que les autres « créatures ». En ce sens on peut parler de film franciscain et aussi parce qu'il choisit de filmer les actions simples pauvres (référence aux « Actions pauvres » des Povéristes). Élisabeth de Fontenay, dans son récent ouvrage *Le silence des bêtes*<sup>84</sup>, enquête sur la place de l'animal et sur la relation qu'il entretient avec l'homme : elle cite une phrase de Violette Leduc (*La Bâtarde* 1964), qui résonne fortement avec le propos du film : « Pourquoi rabaisser les animaux jusqu'à notre langage ? Ils ont leurs plaintes, ils ont leurs cris, ils ont leurs plaisirs, leurs drames, leurs abandons, leurs famines ».

### Conclusion

Cette cosmogonie franciscaine tente de donner un sens à l'existence, à ce quelque chose plutôt que rien : à créer un récit mythique permettant de raconter « l'existant », ce que François nomme le *Creato*. « Le film que j'ai réalisé [...] ajoute M. Frammartino, se propose d'être l'expression du langage secret de la matière – un peu comme lorsque l'on caresse un animal il y a quelque chose de tactile qui nous reste<sup>85</sup> ». Le film revendique une position éthique qu'il actualise par un choix esthétique, celui de la simplicité et du dépouillement qui n'est pas sans rappeler le positionnement de François. Le but est d'accéder à une forme de spiritualité, pour Frammartino elle n'est pas de type religieux, à cette intuition franciscaine du monde sensible, de ses intrications et de son interdépendance qui constituent un tout cohérent et vital. On mesure avec ce film, qui fait dialoguer un cinéaste contemporain avec un frère du Moyen-âge, la portée du regard et de l'action de François : l'homme qui « au tournant du XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle [...] a été l'un des principaux acteurs [du renouvellement de la société]<sup>86</sup> » est tout autant l'initiateur de la Renaissance que le précurseur de la modernité.

La puissance de son charisme, la fascination qu'il fait naître, la vigueur de sa présence, jamais démentie, tiennent pour partie, nous l'avons vu, à sa personnalité originale et décalée, à sa capacité à rompre avec des

---

84 Élisabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes. La Philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.

85 Entretien avec M. Frammartino, Cinema del reale, 10 septembre 2013 référence déjà citée.

86 Jacques Le Goff, ouvr. cité, p. 9.

modèles imposés et en conséquence à son inventivité. Mais c'est sans doute sa veine poétique qui lui permet d'enchanter le monde et les hommes. Ce sont enfin ses qualités de conteur qui viennent irriguer les mille et une formes de la narration contemporaine : « Vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle apparut un enfant<sup>87</sup> » ; « Il y eut jadis, dans la ville d'Assise, un homme appelé François<sup>88</sup> » ; « Il y avait jadis à Assise<sup>89</sup> » écrit C. Frugoni pour débiter son récit de la vie de François : autant de formules d'ouverture qui font écho aux « quatre fois » de M. Frammartino. Titres et *incipit* rendent compte de cette dimension fabuleuse qui confère tout sa pertinence au discours de François, parce que « les contes sont vrais » affirme Italo Calvino dans son recueil :

Moi je crois cela, que les contes sont vrais [...] ils proposent une explication générale de la vie, explication née en des temps éloignés et conservée jusqu'à nous dans le lent ressassement des consciences paysannes. Ils sont le catalogue des destins qui peuvent se présenter à un homme, à une femme, surtout dans la tranche de vie qui correspond, justement, à la mise en forme d'un destin : la jeunesse, depuis la naissance, qui porte déjà en soi un bon ou un mauvais présage, jusqu'à l'éloignement de la maison, aux épreuves pour devenir adulte, puis quand on a enfin mûri pour s'y confirmer en tant qu'être humain<sup>90</sup>.

Parce que les contes embrassent à la fois la question du destin et celle de la contingence, questions intrinsèquement liées à toute tentative d'approche de François d'Assise.

**Brigitte POITRENAUD-LAMESI**  
Université de Caen

---

87 Julien Green, ouvr. cité, p. 13.

88 Mario Bertin, Francesco, Rome, Castelvechi, Roma, 2013, p. 15.

89 Chiara Frugoni, ouvr. cité, p. 17.

90 Italo Calvino, *Fiabe italiane*, vol. I, Turin, Einaudi 1956, p. XVIII. Version française : *Contes italiens*, Paris, Denoël, 1984, traduction Nino Franck et Corinne Lucas.

### Note bibliographique

Certains passages de cet article renvoient à des publications ou à des communications précédentes de l'auteur :

« Art pauvre, art mineur, un modèle de contre-culture » dans Béatrice Rodriguez et Caroline Zekri (dir.), *La notion de « mineur » entre littérature, arts et politique*, Paris, Michel Houdiard éditeur, 2012, p. 216-229

« Arriver à l'os. Pour une lecture incorrecte avec Dario Fo », communication présentée à la journée d'études *La rupture du cadre/des cadres au XXe et XXIe siècles*, organisée par le CREER/LIRICO, Université Paris-Est Créteil (Paris XII), 11 mai 2012.

Brigitte Poitrenaud-Lamesi (dir.), *Or et Ordure. Regards croisés sur le déchet*, Peter Lang, Bern 2013.

« Renverser ses yeux. Giuseppe Penone et l'écriture silencieuse », dans Teresa Orecchia-Havas, Anne Surgers, Marie-José Tramuta, Baptiste Villenave et Julie Wolkenstein (dir.), *Le Regard à l'œuvre. Lecteurs de l'image, spectateurs du texte*, Caen, mars 2014, p. 91-102  
<http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/laslar/2009>.

AAVV, Actes de la journée d'études, *Pour une actualité de François d'Assise. Les origines*, site PHILASLAR, juin 2014.

« Vêtue et nourriture. Les choix de François d'Assise », communication présentée au colloque international *Se vêtir, se nourrir... question(s) de mode(s)*, Université Lumière Lyon 2, 25-26 février 2014. vidéo en ligne: [plus.franceculture.fr/.../lyon-2.../se-vetir-se-nourrir-question-s-de-mode-..](http://plus.franceculture.fr/.../lyon-2.../se-vetir-se-nourrir-question-s-de-mode-..)

« Habiter la pauvreté. Les choix vestimentaires de François d'Assise » in Danièle Duport et Pascale Mounier (dir.), *Voir l'habit, discours et images du vêtement du Moyen-Age au XVII<sup>e</sup> siècle*, Liminaire volume 34, Bern, Peter Lang, 2015, p. 105-121.