Un cinéma « joyeux » du dépouillement

Roberto Rossellini et Les Fioretti

Yann Calvet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/330>

DOI : 10.4000/doublejeu.330

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 11-21

ISBN : 978-2-84133-843-6

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Yann Calvet, « Un cinéma « joyeux » du dépouillement », *Double jeu* [En ligne], 13 | 2016, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/330> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.330>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

UN CINÉMA « JOYEUX » DU DÉPOUILLEMENT

ROBERTO ROSSELLINI ET *LES FIORETTI*

Écrit principalement avec la collaboration de Federico Fellini (le générique indique aussi les noms du père Antonio Lisandrini et du père Félix Morlión), *Les Onze Fioretti de François d'Assise* (*Francesco, giullare di Dio*), sorti dans les salles en 1950, est un film assez surprenant dans la carrière de Roberto Rossellini.

Roberto Rossellini, on le sait, est avant tout le cinéaste du néoréalisme. Il voyait dans le cinéma un moyen de comprendre le monde et ses films témoignent de ce souci de vérité. De ce point de vue et comme le souligne Nicole Brenez, au regard de tels caractères, *Les Onze Fioretti*,

reconstitution historique détachée de toute actualité, scénarisant des conduites prises dans un ensemble doctrinal, et s'inscrivant dans une histoire déjà ancienne de l'iconographie donc du reconnaissable, peuvent apparaître comme une parenthèse inattendue¹.

Ce film, pour original qu'il soit dans son principe, est cependant une œuvre charnière dans l'œuvre du cinéaste car il atteint une sorte de quintessence du néoréalisme rossellinien d'après-guerre et anticipe, sur le fond, la fin de carrière du cinéaste et son programme télévisuel de reconstitution des grands moments de l'histoire universelle.

ROSSELLINI ET LA RELIGION

En 1949, juste après « la trilogie de la guerre » réalisée entre 1945 et 1948, Rossellini a inauguré avec *Stromboli* un cycle de films plus intimistes,

1. Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université (Arts & cinéma), 1998, p. 82.

dominés par la présence d'Ingrid Bergman, qui seront perçus, avec *Les Fioretti*, par une grande partie de la critique italienne, comme le note Pierre Beylot, « comme une trahison par rapport à la vocation sociale du néoréalisme »². La cassure qui s'opère dans l'œuvre du cinéaste au tournant des années cinquante est liée globalement à une interrogation plus directe sur la question de la foi et sur le message chrétien confronté à la réalité sociale contemporaine, *Les Fioretti* étant à l'évidence le film le plus immédiatement religieux de Rossellini.

Europe 51 (1951-1952) prolongera et complètera d'ailleurs *Les Fioretti*, les deux films formant une sorte de diptyque indissociable. « Savez-vous, a raconté Rossellini dans les *Cahiers du cinéma*, comment m'est venue l'idée d'*Europe 51* » :

Je tournais *Saint François* et racontais *Les Fioretti* à Fabrizi ; après m'avoir bien écouté il s'est retourné vers son secrétaire et a dit : « c'était un fou » ; et l'autre « absolument un fou » ; de là m'est venue la première idée³.

Dans *Europe 51* en effet, Rossellini se pose la question suivante : que serait-il arrivé si François d'Assise avait vécu dans l'Europe d'après-guerre, quand tout le monde s'efforçait d'oublier la guerre et de reprendre une vie normale ? Aurait-il été reconnu comme un saint ou bien l'aurait-on pris pour un fou ? Le film nous décrit l'itinéraire spirituel d'Irène Girard (Ingrid Bergman) après la mort de son fils⁴ et son accession à ce qu'on peut appeler la sainteté dans un monde qui n'y croit plus. À la fin du film, son mari la fait d'ailleurs enfermer dans un asile. Cette recherche fiévreuse d'une raison de vivre qu'entreprend le personnage d'Irène reflète chez Rossellini un désarroi plus général qu'il perçoit sans doute dans la société du début des années cinquante. Cette vision pessimiste d'*Europe 51*, dans laquelle la détresse laisse finalement indifférents la plupart des hommes (sauf quelques militants), montre bien que pour Rossellini, le message de François d'Assise n'a pas été entendu et que la parenthèse disons « lumineuse » que constitue *Les Fioretti* n'est bien qu'une parenthèse, un espoir diffus, une tentative « optimiste » pour échapper à la détresse qui est au cœur de toute l'œuvre du cinéaste. « *Saint François et Europe 51* », nous dit encore le cinéaste,

-
2. Pierre Beylot, « Rossellini et Pasolini : l'un croyait au ciel, l'autre... », in *Christianisme et cinéma*, Guy Hennebelle (dir.), Condé-sur-Noireau, Corlet (CinémAction ; 80), 1996, p. 112.
 3. *Cahiers du cinéma*, n° 37, juillet 1954, cité par Mario Verdone, *Roberto Rossellini*, Paris, Seghers (Cinéma d'aujourd'hui ; 15), 1963, p. 48.
 4. La mort de son jeune fils Romano, à neuf ans, a été un choc déterminant dans la vie de Rossellini.

peuvent se rattacher à un courant autobiographique dans la mesure où ils expriment des sentiments que je perçois en moi, comme en mon prochain. Ce côté jongleur qui est en chacun de nous, et son contraire⁵.

Bien que Rossellini ait pu proclamer qu'à la base du néoréalisme il y a une attitude d'amour chrétien et bien que *Les Fioretti* soit l'expression la plus pure de cette idée qui consiste à partir à la rencontre de son prochain, tel un missionnaire, un explorateur et donc aussi un cinéaste, le film, à sa sortie, a été très mal accueilli par le Centre cinématographique catholique qui le jugera bien loin de la spiritualité franciscaine car donnant une interprétation trop extérieure du Saint⁶.

Rossellini le dit lui-même, il n'est lié à aucune Église, ni à aucune orthodoxie religieuse⁷. Au moment de la sortie des *Fioretti*, il a déjà eu des déboires avec les autorités religieuses liés aux scandales provoqués par *Le Miracle* (1947-1948) et aussi à sa situation conjugale avec Ingrid Bergman depuis *Stromboli* (1949). Je rappelle juste, sans rentrer dans les détails, que le cardinal Francis Spellman qui était à la tête de l'Église catholique aux États-Unis au moment de l'affaire du *Miracle* a déclaré que « seul Satan avait pu faire un tel film ». À sa sortie, *Les Fioretti* ne fait semble-t-il que renforcer le malentendu entre Rossellini et l'Église.

LA RENONCIATION

Roberto Rossellini a eu comme François d'Assise une jeunesse agitée qui, à un moment donné, a basculé. Tous deux ont une légende, dans laquelle il semble difficile de démêler le faux du vrai. L'expérience de la guerre joue un rôle dans les deux cas et provoque un changement. Avec *Rome ville ouverte* (1945), le cinéma de Rossellini va en effet basculer aussi bien au niveau du style (sur le plan narratif comme dramatique) qu'au niveau de son contenu moral, humain et social. En 1954, dans un entretien avec Maurice Scherer (alias Éric Rohmer) et François Truffaut, Rossellini rappellera que pour lui le néoréalisme est surtout « une position morale de laquelle on regarde le monde. Elle devient ensuite une position esthétique, mais le départ est moral »⁸. La confusion et l'humiliation provoquées par la guerre entraînent

5. Roberto Rossellini cité par Mario Verdone, *Roberto Rossellini*, p. 59.

6. Cette information provient d'un article de Jean-François Six, « François d'Assise », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 42/43, été 1985, p. 28.

7. « Et toi qui étais-tu ? (Propos recueillis par Dacia Maraini) », in *Roberto Rossellini*, Alain Bergala et Jean Narboni (dir.), Paris, Éd. de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1990, p. 15.

8. Entretien avec Roberto Rossellini, par Maurice Scherer et François Truffaut, *Cahiers du cinéma*, n° 37, juillet 1954, p. 1.

ainsi le cinéaste dans une recherche de vérité morale et de dépouillement qui le conduisent à abandonner ses prétentions d'auteur au profit d'une recherche d'authenticité et de vérité afin de donner au cinéma une fonction non plus narcissique, mais sociale.

À partir de *Rome ville ouverte* (1945), le cinéma de Rossellini se présente donc, en simplifiant un peu, comme un cinéma de l'expérience intime et du dépouillement. Alain Bergala nous rappelle dans un texte important, « Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne », qu'au sortir de la guerre, Rossellini découvre « que si la vérité, au cinéma, est affaire d'ontologie et non de langage, c'est de la réalité la plus littérale, la moins réélaborée, qu'il lui faut repartir »⁹.

Ainsi, comme le souligne Nicole Brenez,

la renonciation de Francesco et de ses compagnons au monde, qui se traduit par un vœu de pauvreté et par l'introduction d'une temporalité et d'un comportement apparemment non historique dans le siècle, trouve une résonance évidente dans les principes du néoréalisme¹⁰.

Et si elle a raison de ce point de vue d'écrire que *Les Fioretti* non seulement respecte à la lettre le projet esthétique par lequel Rossellini définit le néoréalisme en affirmant que « le néoréalisme consiste à suivre un être, avec amour, dans toutes ses découvertes, toutes ses impressions »¹¹, par contre, il est plus délicat de dire que ce film puisse être envisagé comme un film herméneutique au sein de l'œuvre du cinéaste car il est, comme nous l'avons expliqué précédemment, indissociable d'*Europe 51*. *Les Fioretti* n'est que la face « joyeuse » d'une œuvre et d'une vision qui comporte aussi son contraire.

Enrico Fulchignoni, parlant de son ami Rossellini dans le documentaire que Claude-Jean Philippe lui a consacré, explique que pour Rossellini

le contact avec le réel était indispensable, fondamental. Mais il le voyait avec une telle intensité, avec une telle ingénuité, avec une telle candeur, que finalement pour lui le réel devenait une sorte de miracle continu. [...] Finalement le cinéma ne l'intéressait que comme intermédiaire, c'est-à-dire, la possibilité de saisir de manière plus pure la réalité¹².

9. Alain Bergala, « Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne » [1984], in *Roberto Rossellini, le cinéma révélé*, Paris, Cahiers du cinéma (Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma), 2005, p. 8.

10. Nicole Brenez, *De la figure en général...*, p. 82.

11. *Ibid.*

12. Enrico Fulchignoni, propos recueillis dans le documentaire de Claude-Jean Philippe, *Roberto Rossellini, un Prométhée franciscain*, 1996.

Les Fioretti est le film de Rossellini dans lequel ce regard sur le réel, perçu comme une sorte de miracle permanent, est le plus évident parce qu'il y a une analogie possible entre le regard que François d'Assise porte sur le monde et celui que Rossellini propose dans ses films. L'humble découverte de l'homme est le point fixe qui caractérise tout le cinéma de Rossellini et ce point fixe peut se rapprocher, s'identifier avec le christianisme de François d'Assise.

Rossellini est souvent présenté, à juste titre, comme le cinéaste de l'Épiphanie¹³. Ses personnages sont presque tous frappés spirituellement par quelque chose qui les dépasse : Dieu, l'Amour, le réel et aussi essentiellement la Mort. Ils prennent conscience d'être en lien avec ce qui les entoure – ou comme Karin à la fin de *Stromboli* (1949), d'être des créatures finies dans l'infini –, ce qui leur fait retrouver le chemin de l'humilité et de l'Amour.

Ce cheminement des personnages rosselliniens, même si la prise de conscience de François n'est pas montrée directement dans *Les Fioretti*, est essentiellement celui qu'emprunte François d'Assise, ce qui a pu faire dire à de nombreux exégètes que Rossellini était une sorte de « Prométhée franciscain » pour reprendre le titre d'un documentaire de Claude-Jean Philippe datant de 1996. Cette dénomination a le mérite d'ajouter, ou de faire ressurgir, la dimension de révolte que contient la parole du cinéaste comme celle d'ailleurs de François d'Assise en son temps.

LE RÉCIT

La critique a souvent comparé l'esthétique du film aux lignes simples et pures des fresques de Giotto retraçant la vie de François dans l'église supérieure d'Assise en Ombrie. Quand le film a été sélectionné au Festival de Venise, Rossellini a fait confectionner (ou il a confectionné lui-même ; on ne sait pas trop !) un prologue avec les fresques de Giotto. Ce prologue a été supprimé ensuite lors de sa sortie en salle et seulement repris pour la diffusion américaine¹⁴.

« François, ménestrel¹⁵ de Dieu », c'est la traduction littérale du titre, a été tourné au début des années cinquante sur les collines de Rome. Rossellini a pris de vrais moines (des novices) du couvent de Maiori pour

13. Lire à ce sujet l'article d'Alain Bergala, « De l'épiphanie dans le cinéma de Kiarostami et de Rossellini », in *Croyances et sacré au cinéma*, Agnès Devictor et Kristian Feigelson (dir.), Condé-sur-Noireau, Corlet (CinéAction ; 134), 2010, p. 196-200.

14. Il est aujourd'hui visible dans l'édition DVD du film chez Carlotta.

15. « *Giullare* » est plus souvent traduit par « jongleur ».

jouer dans le film, qu'il a associés à des acteurs avec lesquels il avait déjà travaillé comme Aldo Fabrizi qui incarne Nicolaïo, le tyran.

Le film commence par l'épisode « Rivotorto occupé par un âne ». François, revenant de Rome avec ses compagnons sous la pluie, trouve leur cabane occupée par un paysan et son âne. Cela a été beaucoup écrit, la figure de François est montrée dans ce film de manière bien peu canonique, ce n'est qu'un homme parmi ses frères et d'ailleurs, rien ne le distingue clairement des autres au début. Le film a de ce point de vue un aspect choral. Rossellini disait : « Le film réaliste, en soi, est choral »¹⁶, car plus que François c'est la communauté, la fraternité franciscaine qui intéresse le cinéaste. Le film insiste au moins autant sur Ginepro comme figure de la pureté et de l'innocence, que sur François lui-même qui ne se détache des autres que par ses qualités d'organisateur et finalement un peu de tête pensante du groupe. À plusieurs reprises, toujours avec beaucoup de compassion, il se prend ainsi le visage entre les mains devant le comportement inadapté ou incohérent de ses compagnons avec l'air de se dire qu'il ne va jamais y arriver. Il fonctionne globalement par exemplarité, sa conduite entraînant celle des autres. De ce point de vue, le film évacue totalement tout ce qui pourrait relever d'une parole dogmatique et la prière elle-même est montrée comme un acte naturel sans artifice ni cérémonial autre que le tintement de quelques clochettes. Aucun pape, rien sur les stigmates, rien sur les miracles non plus.

En fait, ce n'est pas, comme le précise Michel Serceau, aux *Fioretti* (recueil anonyme du XV^e siècle) que les scénaristes ont emprunté la plupart des épisodes dont ils ont fait l'adaptation :

Sur les 11 sketches, 3 seulement en sont tirés (ils correspondent au 8^{ème}, au 11^{ème} et au 15^{ème} des 53 *Fioretti* que comprend le recueil original). Se rapportant surtout à ce que l'on appelle les « grands » *Fioretti*, qui comprennent 5 recueils supplémentaires, les scénaristes ont puisé en fait l'essentiel de leur matière dans la *Vie de frère Ginepro* qui, bien qu'étant un des plus intimes compagnons de saint François, n'est cité qu'une fois dans les *Fioretti* originaux¹⁷.

Le récit est structuré selon le principe fragmentaire des *Fioretti*, un peu à la manière de *Païsa* (1946) dans lequel, je le rappelle, nous trouvons l'épisode du couvent en Romagne avec les frères franciscains qui était déjà construit comme une sorte de « *Fioretto* ». Le film se déroule pendant une période intermédiaire du mouvement franciscain, le stade où il vient

16. Roberto Rossellini cité par Mario Verdane, *Roberto Rossellini*, p. 26.

17. Michel Serceau, *Roberto Rossellini*, Paris, Cerf (Septième art), 1986, p. 177.

d'être reconnu par le pape Innocent III, mais comme le montre le début du film, « les frères en sont toutefois toujours à s'ébrouer comme des moineaux dans la nature »¹⁸. Le récit transpose tout de même les épisodes les plus célèbres comme « Le Sermon aux oiseaux », « La Rencontre avec le lépreux » et surtout le récit appelé « La Joie parfaite » qui fait l'objet d'un épisode complet du film et qui est, je crois, le fond de ce que Rossellini a essayé de transposer de la pensée de François d'Assise. Ce récit rapporte un dialogue avec frère Léon, sur le chemin vers Pérouse. Il fait froid et les deux hommes souffrent. Ils frappent à la porte d'un « couvent » et sont chassés comme des vauriens à coups de bâton noueux et François conclut :

Au-dessus de toutes les grâces et dons de l'Esprit Saint que le Christ accorde à ses amis, il y a celui de se vaincre soi-même, de supporter pour l'amour du Christ les peines, les injures, les opprobres et les incommodités¹⁹.

Au-delà de l'épisode lui-même, c'est tout le film qui est empreint de cette parabole lorsque dès le début les frères sont chassés de leur cabane occupée par l'âne et le paysan ou bien dans l'épisode de Ginepro et du tyran. Ce qui est émouvant chez Rossellini, c'est toujours la faiblesse des hommes, mais une faiblesse qu'il transforme en vertu héroïque.

Rossellini, dès *Rome ville ouverte* (1945) dans le célèbre épisode qui se déroule au siège de la Gestapo et dans lequel un résistant communiste est torturé devant les yeux impuissants du prêtre don Pietro, montre que dans la lutte entre les forces opposées des oppresseurs et des résistants, l'héroïsme est lié à la capacité des personnages à souffrir sans se renier eux-mêmes. Le cheminement vers la grâce de tous les personnages rosselliniens passe aussi presque toujours par la confrontation avec la mort, la guerre et la souffrance. « Je suis un prêtre catholique », dit don Pietro, « et je crois que celui qui se bat pour la justice et la liberté marche dans les voies du seigneur ».

Rien d'aussi tragique ni d'aussi dramatique, au contraire, dans *Les Onze Fioretti* qui tire son énergie à la fois d'instantanés de pures poésies mais aussi de moments burlesques. *Les Onze Fioretti* se signale en effet dans l'œuvre de Rossellini par une sérénité et une légèreté où les figures et les situations comiques abondent²⁰. Rossellini avait, selon certains témoignages et à l'encontre de ce que l'on retient de son œuvre, une incroyable confiance

18. <http://laregledujeu.org/moix/2011/01/15/487/saint-roberto-rossellini-par-yann-moix/>.

19. Cité par Jacques Duquesne, *Saint François*, Paris, Flammarion, 2014, p. 55.

20. Malgré la gravité du sujet, l'alternance d'épisodes tragiques et de moments comiques était déjà une des caractéristiques dramaturgiques de *Rome ville ouverte*.

dans la vie, c'était quelqu'un de très positif et de très optimiste tout le temps²¹. Les frères se comportent aussi un peu comme des enfants et Rossellini rejoint saint François par cette idée que l'innocence de l'enfance est la véritable vertu christique.

DE LA TERRE AU CIEL

Les éléments, la nature, jouent un rôle important dans le film dans lequel les frères se confondent souvent avec la pluie, la boue ou la poussière. La mise en scène de Rossellini s'attache à montrer le rapport à la « terrestréité » de François et de ses compagnons. On ressent quelque chose de très matériel à les voir marcher dans la boue, sauter dans les flaques, rentrer dans des bosquets, s'allonger sur le sol, s'écrouler parfois dans l'herbe comme le fait François terrassé par sa rencontre avec le lépreux.

Si Rossellini filme un être humain qui par la joie s'efforce d'être bon, il montre aussi François, dans cette superbe séquence, terrassé par la souffrance. C'est le seul épisode qui le montre seul et Rossellini insiste bien, je crois, avec cet épisode, sur cette idée que la joie que François tente de faire partager est un véritable travail sur soi et que parfois c'est un fardeau un peu lourd à porter. Après avoir pris le lépreux dans ses bras, François fait un geste de la main comme s'il cherchait à expulser la maladie du corps du lépreux et c'est bien parce qu'il reste finalement impuissant (pas de miracle ici) qu'il est terrassé par sa propre compassion. François d'Assise est bien un homme parmi les hommes et non une figure éthérée ou lénifiante comme c'est souvent le cas dans la vie des saints transposée au cinéma. Dans un entretien avec Jean Collet et Claude-Jean Philippe, Rossellini se pose la question : « Qu'est-ce qu'un saint ? » Et il répond de la manière suivante : « C'est celui qui a couru le risque de se perdre. Il est toujours à la limite de se perdre. Un petit faux pas peut le faire dégringoler. »²²

Comme le dit Martin Scorsese dans son documentaire sur l'histoire du cinéma italien : « Je ne pense pas avoir vu de film qui décrive aussi bien l'essence de la compassion ; ce qu'il y a de terrifiant dans la compassion »²³. La grande force des *Fioretti*, c'est aussi de permettre ce contact direct avec une émotion puissante.

21. Voir le témoignage de son ami Enrico Fulchignoni dans le documentaire de Claude-Jean Philippe.

22. Entretien avec Roberto Rossellini (*La Prise de pouvoir par Louis XIV*), par Jean Collet et Claude-Jean Philippe, *Cahiers du cinéma*, n° 183, octobre 1966, p. 19.

23. Martin Scorsese, *Un voyage avec Martin Scorsese à travers le cinéma italien*, Arte Vidéo, 2002.

Dans cet épisode, Rossellini construit sa mise en scène autour d'une recherche d'équilibre entre la terre et le ciel, entre la « terrestreté » évoquée précédemment et une dimension céleste et ascensionnelle que confirme le plan ascendant final de la caméra vers le ciel. Lorsque François s'écroule, les petites fleurs dans le champ sont comme des étoiles tombées du ciel sur la terre. Cette relation, que j'appellerai du microcosme et du macrocosme, permet de montrer l'ambivalence en chaque être humain, ce qu'Alain Bergala reprenant les propos de Simone Weil appelle la pesanteur et la grâce. Je cite Simone Weil : « Tous les mouvements naturels de l'âme sont régis par des lois analogues à celles de la pesanteur matérielle. La grâce seule fait exception »²⁴. Les frères sautillant, bondissant, tournoyant, échappent ainsi parfois à la pesanteur matérielle mais pas toujours. Par contre, dans le film de Rossellini, c'est toujours au contact du réel que la grâce advient. Comme le souligne Éric Rohmer,

le génie de Rossellini est, comme celui de la religion à laquelle il se réfère, de savoir découvrir une si étroite union et en même temps une si infinie distance entre le royaume des corps, son matériau, et celui de l'esprit, son objet, que les effets les plus éprouvés d'un art déjà vieux – et dont il use avec quelle autorité, quel raffinement – se trouvent tout naturellement accéder à la dignité d'une signification combien plus nouvelle, plus riche, plus profonde²⁵.

Dans le film, François et ses frères sont toujours en proie au déséquilibre et au désordre du monde comme dans la scène où Ginepro est jeté en l'air par les soldats du tyran.

De ce point de vue et comme toujours chez Rossellini, l'extérieur et l'intérieur sont les deux facettes d'une même réalité. En effet, on peut constater continuellement une double démarche chez le cinéaste qui devient presque programmatique avec *Les Fioretti* : rester à distance respectueuse de l'être filmé et en même temps chercher à percer son secret, à le connaître de l'intérieur. Adapter donc une position froidement objective et en même temps une attitude de sympathie et d'amour chrétien. Enfin donner le sentiment que c'est l'être filmé qui est déterminant mais en même temps le suivre dans son parcours moral. Il y a ainsi chez Rossellini une volonté de montrer non pas simplement le parcours intérieur d'un être au sens mystique mais l'être au monde, c'est-à-dire le rapport de l'être avec la Nature et tout ce qui l'entoure et l'action conjointe de l'un sur l'autre à travers la recherche d'un équilibre.

24. Simone Weil, *La Pesanteur et la Grâce* [1947], Paris, Plon, 2002, p. 7.

25. Éric Rohmer, « Génie du christianisme », *Cahiers du cinéma*, n° 25, juillet 1953, cité par Mario Verdone, *Roberto Rossellini*, p. 189.

À la fin du film, les frères, tels des derviches, tournoient sur eux-mêmes avant de tomber au sol. C'est la chute qui indique la direction que chacun doit prendre, postulant encore une fois, et comme dans *La Table d'émeraude*, l'idée d'une nécessaire unité entre le monde « d'en haut » et celui « d'en bas », entre le ciel et la terre, entre le cosmos et toutes ses parties : « Ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut : & ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas, pour faire les miracles d'une seule chose »²⁶. Les frères, comme tous les hommes filmés par Rossellini d'ailleurs, ont ainsi la même nature substantielle que l'univers, c'est-à-dire l'unité. En dépouillant le réel de tout ce qui n'est pas essentiel, comme le dit André Bazin dans sa « Défense de Rossellini », le cinéaste parvient à la totalité dans la simplicité.

Les Onze Fioretti de François d'Assise est le film le plus serein, le plus apaisé de Rossellini. C'est l'affirmation « joyeuse » d'une conception idéale du christianisme parce qu'elle se confond encore avec une véritable liberté sans dogmes ni rituels. À la considérer dans son ensemble, comme le souligne Michel Serceau, l'œuvre de Rossellini ne cesse de dénoncer les processus d'étatisation, de temporalisation, comme une sorte de loi de l'histoire qui veut que toute mystique se dégrade en politique²⁷. Rossellini comme François était un marginal, et même, si nous l'entendons au sens littéral, un « hérétique », c'est-à-dire quelqu'un qui remet en cause les normes. Quand nous nous enfermons dans une structure et dans une règle, nous dit Rossellini dans *Fragments d'une autobiographie*,

quand on se fait dominicain, fasciste, libéral, ou communiste, on devient facilement sourd et aveugle à tout ce qui n'est pas la doctrine qu'on a choisi. Et dans ce qu'on dit, la croyance parle à tout prix. Moi, je préfère que ce soit l'homme qui écoute et qui parle²⁸.

Nous comprenons mieux avec ce propos les choix opérés par le cinéaste dans sa transposition des *Fioretti*.

Rossellini, comme le souligne Mario Verdone, « recherche le sens d'un message ancien, laissé par des hommes simples et naïfs, dont l'action s'identifiait exactement à leur pensée et à leur manière d'être »²⁹. C'est la

26. Hermès Trismégiste, *La Table d'émeraude*, traduction française de la Vulgate latine, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 43. On considère que l'auteur de *La Table d'émeraude* est le légendaire Hermès Trismégiste dont est dérivée l'expression « hermétique ». Ce texte a inspiré la quasi-totalité des écrits hermético-alchimiques de l'Occident comme du monde arabe.

27. Michel Serceau, *Roberto Rossellini*, p. 162.

28. Roberto Rossellini, *Fragments d'une autobiographie*, Paris, Ramsay, 1987, p. 51.

29. Mario Verdone, *Roberto Rossellini*, p. 44.

vision d'une communauté fraternelle telle que l'espère le cinéaste pour les hommes au sortir de la guerre mais peinte avec la lucidité de celui qui sait déjà que c'est une pure utopie dont le monde moderne s'éloigne inexorablement. Ce film reflète donc les espoirs d'un cinéaste qui pense encore que la réalité transposée au cinéma peut nous servir de leçon et la vie de François d'Assise être un horizon éthique de la conversion.

YANN CALVET
UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE