François d'Assise superstar (*Francis of Assisi*, Michael Curtiz, 1961)

Charlotte Aumont

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/335>

DOI : 10.4000/doublejeu.335

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 47-54

ISBN : 978-2-84133-843-6

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Charlotte Aumont, « François d'Assise superstar (*Francis of Assisi*, Michael Curtiz, 1961) », *Double jeu* [En ligne], 13 | 2016, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 21 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/335> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.335>

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

FRANÇOIS D'ASSISE SUPERSTAR (*FRANCIS OF ASSISI*, MICHAEL CURTIZ, 1961)

François d'Assise (*Francis of Assisi*, 1961) est l'avant-dernier film de Michael Curtiz. Ce metteur en scène hollywoodien est célèbre pour avoir réalisé *Casablanca* (1942) et pour la carrière qu'il a menée au sein du studio Warner dans les années quarante. Le prestige qu'il a acquis au long de sa carrière lui permet de travailler en indépendant dans les années cinquante et soixante lorsque plus aucun contrat ne le lie à un studio : il réalise ainsi *François d'Assise* pour la Fox en 1961, après avoir fait *Les Aventuriers du fleuve* (*The Adventures of Huckleberry Finn*, 1960) pour la MGM. Le scénario du *François d'Assise* de Michael Curtiz a été écrit d'après *The Joyful Beggar* (1959), un roman de Louis de Wohl, auteur qui partage la même origine hongroise que Michael Curtiz, même si l'un a préféré émigrer en Angleterre tandis que l'autre a tenté l'Amérique.

François d'Assise partage les attributs du film spectaculaire hollywoodien de son époque. On peut ainsi le comparer aux *Dix Commandements* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956) ou à *Ben-Hur* (William Wyler, 1959). En cinémascope et en couleurs, tourné en Italie, à Cinécittà et à Assise, le récit cinématographique de la vie du Saint transforme le fondateur des ordres mendiants en superstar hollywoodienne. Cette représentation inédite de François d'Assise par Michael Curtiz doit être interrogée en rapport avec les représentations du sacré dans cet Hollywood de l'orée des années soixante. Ces films se caractérisent par leur emploi d'une esthétique de péplum où le sacré et le profane sont liés afin de produire un grand spectacle. Et si, avec *Les Dix Commandements*, le spectaculaire est comme constitutif du récit originel – seul Hollywood pouvait vraiment mettre en scène les miracles de l'Ancien Testament –, les figures christiques ne semblent pas pouvoir être accueillies dans de telles mises en spectacle. C'est d'ailleurs le choix de William Wyler dans *Ben-Hur*, où

la présence du Christ reste hors-champ. Comment Michael Curtiz est-il parvenu, malgré une esthétique hollywoodienne flamboyante, à dessiner une figure de l'humilité ? Comment accorder la luxuriance de la mise en scène hollywoodienne à la figure du « joyeux mendiant » ?

LE TRIANGLE AMOUREUX

L'un des aspects les plus notables de *François d'Assise* de Michael Curtiz est le scénario construit autour d'un triangle amoureux entre François (joué par Bradford Dillman), Clare (jouée par Dolores Hart) et le comte de Vandria (joué par Stuart Whitman), meilleur ami, puis meilleur ennemi du futur Saint. Tout d'abord, François rencontre, dès la première scène, un chevalier sans terre, le comte de Vandria, qui va devenir son maître d'armes et lui permettre d'accomplir son rêve de guerre. Ce personnage est le double de François, ce que ce dernier serait devenu s'il n'avait pas rencontré sa vocation divine. Le personnage est présent tout au long du film, jusqu'à la mort de François. Il sert de témoin sceptique, de contrepoint ancré dans la vie « réelle » qui peut à tout moment commenter et mettre en doute l'action et les choix de François. Quant à Clare, elle apparaît très rapidement mais après le comte de Vandria. Sa présence sert à renforcer la rivalité des deux hommes. Le triangle amoureux permet ainsi de rendre plus dramatiques certains épisodes : la conversion de Clare, par exemple, devient un enjeu chargé d'autant plus d'émotions et de suspense que le Comte souhaite se battre contre François, pour elle. Dans tous les épisodes importants de la vie de François, le Comte est donc présent, y compris pendant le voyage en Orient.

Le film procède ainsi à une reconstruction de la vie de François d'Assise à partir des trois personnages du triangle qui vont être aussi trois incarnations de François et certains épisodes narratifs du film sont directement inspirés par les fresques peintes par Giotto à Assise, mais ils s'en inspirent tout en les déplaçant vers Clare et Vandria. Le don du manteau à un pauvre, par exemple, apparaît dans le film mais en léger décalage : François, fils d'un riche marchand, donne son armure neuve au comte de Vandria avant leur départ à la guerre. De la même façon, le film ne représente pas l'épisode de la renonciation aux biens de François, mais, toujours avec un décalage, représente la renonciation aux biens de Clare, qui est alors comme un double de François. Le système de renvois et de résonances qui se crée permet de donner une vraie puissance narrative au film, avec une montée en puissance de la rivalité de François et Vandria qui culmine avec Clare. Les enjeux se concentrent alors sur les trois personnages et les fresques sont réinterprétées à partir de ce combat des trois facettes de François.

Le film donne ainsi naissance à un héros hollywoodien dont la naïveté est diminuée à la mesure de la méchanceté de son ennemi puisque la violence dont fait preuve Vandria agit comme un rappel de ce qu'aurait pu être François avant qu'il ne se détourne de la carrière militaire. On comprend alors mieux sa répulsion et son engagement, ce qui permet au spectateur d'être plus proche de cet homme qui n'a pas encore été transformé en figure christique. À mesure que Vandria devient un personnage repoussoir par sa violence et sa barbarie, la compréhension du spectateur pour la vocation de François d'Assise se renforce. La naïveté de François est amoindrie grâce à l'existence de ce personnage ennemi dont il faut combattre les remarques acerbes et les gestes lâches ; ainsi le moment de doute final coïncide avec la réconciliation des deux amis. Alain Masson remarque que les derniers films de Michael Curtiz sont construits autour d'un duo de personnages complémentaires. Il écrit :

[...] aux gestes retenus, ralentis, sobres, détachés, tardifs qui caractérisent les premiers personnages dont la passion n'altère guère la contenance, les seconds opposent leurs façons d'aventuriers fougueux, violentes, prompts, démonstratives, surprenantes. Or les uns sont les amis des autres. Le contraste nourrit l'intérêt¹.

Si la construction du scénario et la place accordée au personnage du Comte permettent au film de préserver un côté matérialiste, il s'agit aussi de représenter l'appel du divin et la vocation de François. Ainsi comme le souligne encore Alain Masson :

Ces compagnonnages antithétiques contribuent aussi à définir la finalité qui gouverne la mise en scène : produire une vision où l'outrance ne gâte pas les chances de l'organisation qui établira dans sa grandeur la figure ultime du héros, et où l'ordre désirable ne dénature pas la grâce du risque².

Si cette représentation d'une amitié virile correspond aux dernières œuvres de Michael Curtiz, elle est aussi le moyen de normaliser l'histoire de François d'Assise, de la faire correspondre à une dramaturgie purement classique qu'Hollywood utilise fréquemment où au final il s'agit de mettre en évidence la figure du héros dans son combat pour l'amour de Clare. Si, évidemment, il ne s'agit pas d'amour charnel, il n'empêche que la conversion de Clare est montrée comme un mariage avec Dieu et aussi avec François. Cette façon d'interpréter la vie du Saint et ses rapports

1. Alain Masson, « Dernières œuvres », *Positif*, n° 635, janvier 2014, p. 109.

2. *Ibid.*

avec Clare et Vandria permet d'en faire une vie aux enjeux simples et communs à de nombreux scénarios.

LA *SUCCESS STORY* DES FRANCISCAINS

Parallèlement, la même simplification est à l'œuvre lorsqu'il s'agit de représenter l'une des caractéristiques majeures de François d'Assise, son rapport à la pauvreté et son enseignement. Tout d'abord, la vie des Frères mendiants n'est pas le cœur du film, jamais leur dénuement et leur renonciation aux biens ne sont vraiment accentués. Au contraire, on montre plutôt la générosité et l'accueil favorable dont ils bénéficient. L'enseignement de François et la vie de son ordre deviennent ensuite des enjeux politiques au sein de l'Église catholique : comment faire accepter un nouvel ordre ? Comment cet ordre, se diffusant, arrive à garder ses principes, quand l'afflux de nouveaux adeptes en complique l'application concrète ? Comment respecter cette pauvreté constitutive quand les nombreux dons en augmentent sans cesse la richesse ? Ce qui intéresse Michael Curtiz, c'est la réussite de l'ordre de François d'Assise au sein de la société de son époque. La vie des Frères mineurs se transforme alors en récit de la réussite, en *success story* où le héros est parvenu à diffuser son enseignement au-delà de ses espérances. Le combat de François est à l'image de sa transformation de guerrier en moine. Il s'agit ici de transformer une société guerrière en société apaisée et religieuse. Et le succès de François est montré en chiasme : ainsi la succession des plans larges sur les chevaliers se termine par François seul sur le champ de bataille. Puis, à la solitude du mendiant succèdent les plans larges sur les moines qui envahissent le champ dans leurs bures grises. D'un point de vue dramaturgique, François d'Assise est un héros ordinaire d'Hollywood. Sa biographie est interprétée de façon à correspondre aux schémas du récit hollywoodien classique. Cette mise en récit de la vie du Saint est aussi une mise en image qui, elle non plus, n'est pas présentée comme originale mais découlant de la tradition picturale initiée notamment à Assise par les fresques de Giotto.

SOUS L'ÉGIDE DE GIOTTO

François d'Assise commence par un générique qui se déroule sur un certain nombre de plans des fresques que Giotto a peintes à Assise et que le cinéaste est allé faire filmer sur place. À *L'Apparition des stigmates* succèdent *La Vision des trônes* puis *La Crèche à Greccio*. Michael Curtiz retient aussi *Saint François devant le sultan*, *L'Exorcisme des démons à Arrezzo* et *Sainte*

Claire qui pleure le Saint. Il ne s'agit pas de filmer toutes les fresques ni de tout montrer des fresques mais, d'abord, de faire le choix du fragment : en plan rapproché ou en gros plan, on s'attache à montrer la peinture d'un regard, d'un geste, d'une main, d'une action. Le spectateur est invité à faire une lecture double puisque les images du fresquiste se mettent à correspondre aux noms du générique. Ainsi quand apparaît le nom de chaque acteur, les images choisies correspondent à leur rôle dans le film, de la même façon, un système d'écho se met en place pour évoquer les différents métiers du cinéma en rapport avec les fresques. Mais ce procédé simpliste et anecdotique permet aussi d'annoncer d'autres procédés et de les mettre en place avant que la mise en scène ne les décline.

Le film commence par la contemplation du travail du peintre, qui est là, offert au regard du spectateur. Il ne s'agit pas de jouer du spectaculaire ou de l'émerveillement face à cette œuvre que l'on découvre hors contexte, on ne voit pas son agencement général ni sa grandeur, mais de permettre de la regarder mieux et de plus près, de se familiariser avec elle. Ce sont les détails de la vie du Saint, les personnages qui l'ont entouré ou les actions qu'il a accomplies qui sont montrés et qui commencent à faire récit. Une narration partielle se met ainsi en place dès le générique, ce qui annule alors tout effet de surprise. Les différents personnages apparaissent progressivement, en commençant par François et la divinité, et on poursuit avec Clare et un guerrier. Le générique dessine aussi le triangle amoureux que le film explore ensuite et se termine par la mort du Saint et les larmes de Clare. Les enseignements ou les miracles accomplis par François n'intéressent pas le cinéaste, le montage choisit plutôt de faire exister les rapports entre les personnages et ainsi de faire l'ébauche d'une narration.

La vie de François par Michael Curtiz commence donc en établissant des rapports avec la représentation picturale du Saint : il va s'agir non pas de retrouver la vérité de François d'Assise comme le titre du film aurait pu le suggérer, et donc, de contester les représentations de Giotto, mais plutôt de les embrasser, voire même d'en imiter le geste. En effet grâce au Technicolor et surtout grâce à l'écran large du cinémascope, on retrouve certains traits de l'œuvre picturale dans le film. Ainsi lorsque le cinéaste présente François d'Assise et sa jeunesse dissolue, il le fait avec un long travelling latéral qui lui permet d'associer trois scènes en un mouvement continu, sans découpage. Ce travelling latéral de la gauche vers la droite mime le sens de lecture de la fresque. Et, comme devant une fresque, tout est donné à voir dans la continuité. La scène se passe dans une auberge, le soir, dans laquelle la caméra se meut en suivant une servante, sans cesse arrêtée par des hommes qui tentent de lui voler un baiser. La scène de beuverie cède le pas à une scène où la sensualité est mise en avant car, ensuite, une prostituée repousse un homme alors que la servante disparaît

au fond du champ. Le relais est alors pris par un second personnage qui nous permet de passer au troisième tableau offert par Curtiz durant ce travelling : le tableau de François en train de faire la cour à une femme. Ils sont dans la profondeur de champ. François tient sa main sur un poteau en bois, quand un de ses amis, à droite et au premier plan, lance un couteau entre ses doigts écartés pour l'interrompre. La figure de François s'inscrit parfaitement dans ce tableau de la vie quotidienne des soldats où cette amitié virile caractérisée par une fascination pour les armes et la vie de soldat est pour la première fois mise en scène par Michael Curtiz. Enfin, l'effet pictural réapparaît plusieurs fois dans le film lorsque Michael Curtiz multiplie les plans d'ensemble très composés qui placent François d'Assise au centre de la composition et en majesté. Parfois dans la profondeur de champ, on joue avec les perspectives pour conférer plus de solennité à ces scènes, vrais tableaux, de François dans son église ou au milieu de ses frères. Malgré ces représentations particulièrement compassées et académiques, il s'agit, pour le metteur en scène, de graver sur pellicule la vie du Saint en la rendant plus spectaculaire, un spectaculaire qui joue sur l'apparat, la pompe et la gravité des cérémonies des Frères mendiants. Le rapport à la peinture est constant dans le film, mais c'est un rapport libre. Curtiz s'appuie sur les fresques mais n'en retient que ce qui peut servir sa narration. Il propose de reconstituer une vie de François d'Assise qui ne soit pas à la recherche de la plus grande authenticité mais qui s'adapte à certains impératifs du spectacle hollywoodien caractérisé par sa dramaturgie classique et son emphase figurative.

PROFANE ET SACRÉ, LUMIÈRE ET COULEURS

Si le film est construit en fonction des fresques de Giotto, c'est aussi dans l'utilisation des couleurs. Ces dernières ont, dans le film, un enjeu symbolique. Tout le début de *François d'Assise* est envahi par les couleurs primaires : ce sont les couleurs vives et chatoyantes des étoffes que vend le père de François, celles des vêtements et drapeaux des chevaliers qui combattent, celles des personnages de la taverne et aussi le bleu du plafond du palais du pape. Le Technicolor leur donne un aspect éclatant et pur, des contours parfaitement dessinés. Mais à mesure que François s'éloigne du monde ancien, les couleurs disparaissent : cela commence avec sa robe de bure qui jure avec les vêtements rouge et blanc du clergé, puis le palais flamboyant du pape est remplacé par les tons beige et marron d'Assise. Ainsi la disparition progressive des couleurs dans la vie de François correspond à son vœu de pauvreté et à son rapprochement d'avec le divin. Les couleurs sont les signes de la richesse, du profane. Il faut donc s'en défaire.

Cependant, cette ascèse visuelle que n'a pas représentée Giotto complique l'adhésion du spectateur dans le cadre d'un spectacle hollywoodien. Cette richesse et cette variété des couleurs se voient remplacées par la recherche pour le personnage et le metteur en scène de la lumière divine. Ainsi à mesure que la vocation de François se renforce, le cinéaste se met non plus à travailler les couleurs primaires mais à travailler la lumière. L'épisode en Égypte où, pour prouver la vigueur de sa foi, François est prêt à se jeter dans les flammes, est particulièrement significatif : ce sont les reflets orangés et mouvants du feu qui manifestent la présence divine au côté de François. Ce procédé est repris plusieurs fois et à chaque fois pour manifester la présence de Dieu, comme par exemple dans la grotte éclairée d'une lumière orangée où François s'est retiré quand presque aveugle il est revenu en Italie. Cette recherche de la lumière atteint son paroxysme avec la scène de l'apparition des stigmates qui va être l'acmé du film et qu'Alain Masson décrit ainsi :

Défiant Giotto et cinq siècles de peinture, Curtiz ne place pas le saint en face de la source divine de ses plaies ; le crucifié transmet ses blessures à un homme qui tombe à la renverse devant un calvaire, auquel il tourne le dos. Tableau d'humilité, mais aussi projection substituée à la correspondance en miroir. Est-il tour plus cinématographique pour montrer la coïncidence d'un personnage avec l'image de sa vocation³ ?

Avec cette scène, le metteur en scène produit une image hyperbolique qui manifeste le rapport au divin tel que l'envisage Michael Curtiz, qui identifie le corps du Christ et le corps du Saint grâce à la lumière, infinie et divine, qui permet cette projection de l'ombre de la croix sur le corps, infime, de François⁴.

Alors la couleur réapparaît enfin. Du rouge teinte les paumes et les chevilles de François : l'apparition des stigmates naît de cette lumière qu'il cherche tout au long du film et qui lui apparaît lorsqu'il ne peut plus la voir. Le rapport à la couleur s'est transformé en rapport à la lumière et il a fallu se dépouiller des couleurs et se détacher des fresques pour pouvoir accéder et produire des images propres à évoquer la divinité. Alors seulement les couleurs peuvent réapparaître. C'est ce que construit d'ailleurs la procession finale qui fonctionne en résonance avec la première procession du film où François croise une procession la nuit après être sorti d'une auberge. Il part pour la guerre le lendemain. Un mendiant lui dit « *pax et bonum* » puis l'image d'un Christ en bois porté par la procession apparaît et envahit

3. Alain Masson, « Dernières œuvres », p. 109.

4. Voir l'analyse d'Olivier Legrain, *Le cinéma sacré hollywoodien*, Paris, Champion (Essais ; 27), 2014.

l'écran : il n'y a plus de couleurs vives, et pas encore de lumière, François reste frappé par cette image qui avance vers lui. La dernière séquence fonctionne en écho avec celle-ci. Cette fois-ci, une simple croix est à l'écran, et la procession défile de la droite vers la gauche de l'écran pour rendre un dernier hommage à François, mort, que l'on va enterrer. Des rues de la ville, on est passé à la campagne ; le ciel est un ciel de crépuscule, et non plus une nuit noire, une lumière rosée éclaire la procession à contre-jour ; le « *pax et bonum* » n'est plus une phrase mystérieuse adressée à François par un mendiant, mais est devenu une devise qui s'inscrit en toutes lettres sur l'écran, sur ce ciel où s'envolent des nuées d'oiseaux. Avec cette inscription, on se rapproche plus de l'enluminure que de la peinture de Giotto.

On peut accuser cette représentation puissante du sacré par Hollywood d'être de mauvais goût. Mais les effets esthétiques appuyés que Michael Curtiz emploie sont représentatifs des hagiographies hollywoodiennes en Technicolor, à l'instar du *Jeanne d'Arc* de Victor Fleming (*Joan of Arc*, 1948) dont l'ouverture flamboyante a pour modèle *Autant en emporte le vent* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939). C'est l'hyperbolisme et non l'ascèse qu'Hollywood choisit lorsqu'il s'agit de représenter des personnages aspirant au divin. Avec cette dernière image, Michael Curtiz concentre et renouvelle la représentation de François d'Assise en se détachant complètement de la représentation picturale. Il s'agit d'aller vers cette représentation hollywoodienne excessive par ses couleurs, ses lumières, son rythme lent qui soulignent la puissance et la réussite de François devenu alors la star disparue que l'on pleure. Mais Bradford Dillman n'est pas Charlton Heston ou Ingrid Bergman. Le choix de cet acteur, qui n'était pas une star hollywoodienne, pour incarner François d'Assise affaiblit la glorification du personnage de François : on retient alors mieux la puissance des images créées par Curtiz que l'incarnation de l'acteur. Et c'est peut-être là que se retrouve la modestie du personnage en contraste avec les enluminures des scènes-clés de la vie du Saint que nous propose Michael Curtiz. Et, finalement, le film de Michael Curtiz propose une représentation qui, certes, en comparaison avec les autres incarnations de saint François d'Assise, peut étonner par ce choix de lui donner les attributs habituels de la star hollywoodienne, mais qui, dans le cadre du cinéma hollywoodien de son époque, correspond aux canons ordinaires de ce type de films. Le François d'Assise de Michael Curtiz est donc peut-être une superstar, mais une superstar ordinaire.