

## La représentation de François d'Assise par Liliana Cavani : la vision d'une catholique contestataire ?

Jean-Claude Mirabella

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/341>  
DOI : 10.4000/doublejeu.341  
ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016  
Pagination : 101-115  
ISBN : 978-2-84133-843-6  
ISSN : 1762-0597

### Référence électronique

Jean-Claude Mirabella, « La représentation de François d'Assise par Liliana Cavani : la vision d'une catholique contestataire ? », *Double jeu* [En ligne], 13 | 2016, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/341> ; DOI : 10.4000/doublejeu.341

---



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

# LA REPRÉSENTATION DE FRANÇOIS D'ASSISE PAR LILIANA CAVANI : LA VISION D'UNE CATHOLIQUE CONTESTATAIRE ?

Dans les années 1960, la société italienne est en période de grande fermentation pour plusieurs raisons : après guerre, le boom économique a amené de la prospérité après plus de vingt ans de fascisme et de privations ; la jeunesse du pays (comme celle de tout l'Occident) revendique liberté d'expression et émancipation comportementale ; les femmes demandent le divorce et le droit à l'avortement ; l'Église est en plein « *aggiornamento* » après le pontificat de Jean XXIII et la tenue du concile Vatican II (1962-1965) ; la Démocratie chrétienne sous l'égide d'Aldo Moro ouvre les portes de son gouvernement au Parti socialiste (le fameux gouvernement de « centre-gauche »). Enfin, depuis 1964, le taux de croissance du pays tend à régresser légèrement, ce qui entraîne pour la première fois depuis une dizaine d'années une augmentation du nombre de chômeurs et donc des contestations syndicales accrues. Quant au cinéma national, il s'apprête à vivre son âge d'or. Après la saison néoréaliste, les années 1950 ont jeté les bases du profond renouveau d'une cinématographie déjà internationalement renommée.

Les historiens du cinéma qualifient d'« âge d'or du cinéma italien » une période qui a duré une vingtaine d'années, de la fin des années 1950 à la fin des années 1970. C'est pendant ces années-là que l'Italie a pris l'avantage sur le cinéma américain, obtenant des prix dans les plus grands festivals internationaux grâce à son génie inventif. Signalons tout de même que la société italienne étant ce qu'elle est et contrairement aux autres grandes nations européennes, seules deux femmes réalisatrices ont officié en Italie pendant ces années-là : Liliana Cavani et Lina Wertmüller.

Un pan entier du cinéma italien critique ouvertement la société italienne dominée politiquement par la Démocratie chrétienne, un pays où l'importance du rôle du Vatican n'est un secret pour personne.

Désormais, les modèles seront moins les partisans, les héros de la Résistance (déjà très loin dans le passé pour le personnage de *Prima della rivoluzione*) de la gauche traditionnelle, que des personnages imaginaires ou des utopistes, des subversifs d'une autre époque: l'industriel de *Théorème* qui renonce à tous ses biens, le saint François qui reviendra souvent dans ces années, chez Pasolini (*Uccellacci*), Liliana Cavani (pour son premier film, en 1966), Franco Zeffirelli (*Fratello sole, sorella Luna* en 1972) en pleine vogue hippie<sup>1</sup>.

La primeur des mouvements contestataires revient, à n'en pas douter, aux étudiants. En effet, c'est l'université de Trente qui, dès 1965, connut les premiers heurts mais le 1<sup>er</sup> février 1968, avec la « bataille de Valle Giulia », les forces de l'ordre réagirent violemment face aux étudiants en architecture, donnant ainsi un tour violent aux différents mouvements. Donc, comme nous venons de le souligner, étudiants, femmes, ouvriers, mais également catholiques réclament l'avènement d'une société plus juste et plus moderne. Le concile Vatican II vient de s'achever après une durée de presque trois ans mais déjà, à l'intérieur de l'Église, les « *cattolici del dissenso* » contestent. Des prêtres attaquent leur hiérarchie comme don Mazzi à Florence, mais le plus virulent reste don Milani et sa célèbre lettre « L'obéissance n'est plus une vertu » en 1965. C'est dans cette Italie en pleine effervescence que Liliana Cavani va réaliser son premier film. Le premier opus de la jeune femme est consacré à la figure de saint François d'Assise. Intitulé très sobrement *Francesco di Assisi*, il est en phase avec la société italienne de l'époque. Le film offre, selon nous, et nous allons voir dans quelle mesure, la vision d'une catholique contestataire.

## LILIANA CAVANI

Née à Carpi, en Émilie-Romagne, le 12 janvier 1933, dans une famille de la petite bourgeoisie, Liliana Cavani fait des études de lettres classiques à l'université de Bologne, puis décide de prendre la route du monde du cinéma et entre au célèbre Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome, où elle obtient le diplôme de réalisatrice avec deux courts-métrages, *Incontro notturno* (1961) et *La Battaglia* (1962) qui abordent tous deux des

1. Laurence Schifano, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours. Crise et création*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 85-86.

questions de discrimination. Elle entre ensuite, sur concours, à la RAI et fait une série de documentaires à caractère historique ou social (*La Storia del Terzo Reich, L'Età di Stalin, La Casa in Italia, Philippe Pétain: processo a Vichy* – Lion de San Marco à la Mostra de Venise comme meilleur documentaire –, *La Donna nella Resistenza, Gesù mio fratello et Il Giorno della pace*).

1966 est l'année de son premier long-métrage intitulé *François d'Assise (Francesco di Assisi)*. Deux ans plus tard, elle met en scène une nouvelle biographie avec *Galileo* (1968), reprenant en partie et dans un contexte différent d'un point de vue aussi bien historique qu'idéologique les thèmes de son premier film sans en conserver le caractère naturel et la force poétique. En 1970, le caractère politique du cinéma de Liliana Cavani se fait plus évident avec *Les Cannibales (I Cannibali)*, un film qui naît dans le cadre de la contestation de la fin des années 1960 et qui de façon métaphorique parle du pouvoir répressif de l'État et de la nécessité d'une révolution. Mais c'est *Portier de nuit (Il Portiere di notte)* qui en 1974 rendra Liliana Cavani mondialement célèbre malgré de sévères critiques à propos de l'érotisme pervers sur lequel est construit le rapport sado-masochiste entre un officier nazi et une prisonnière d'un camp de concentration.

Toujours animée par un intérêt pour les macro-catégories de l'histoire et de l'existence humaine – le bien et le mal, l'amour et la haine, la foi religieuse et la foi politique (dichotomie qui fait une victime historique avec *Galileo*, premier film de la réalisatrice en 1968) – Cavani en explore systématiquement la nature dès ses premiers films: *I Cannibali* (1969), version contemporaine de l'*Antigone* de Sophocle, *L'Ospite* (1971), *Milarepa* (1974)<sup>2</sup>.

Plus tard la réalisatrice adaptera *La Peau (La Pelle)* de Malaparte (1980) avec, encore une fois, des outrances qui lui seront abondamment reprochées par la critique internationale. Elle reviendra ensuite sur la figure de saint François d'abord en 1989 avec Mickey Rourke dans le rôle principal puis une autre fois, à 81 ans, pour la RAI en 2014.

---

2. Paolo Russo, *Storia del cinema italiano*, Turin, Lindau, 2002, p. 183: «*Sempre animata dall'interesse per le macrocategorie della storia e dell'esistenza umana – il bene e il male, l'amore e l'odio, fede religiosa e fede politica (dicotomia che miete una vittima storica in Galileo, film d'esordio della regista nel '68) – Cavani ne esplora sistematicamente la natura sin dai suoi primi film: I Cannibali (1969), rivisitazione in chiave contemporanea dell'Antigone di Sofocle, L'Ospite (1971), Milarepa (1974).*» Toutes les traductions sont de l'auteur de l'article.

## LILIANA CAVANI ET FRANÇOIS

Liliana Cavani entretient donc un rapport avec le Saint d'Assise depuis presque quarante ans et ce rapport a été ponctué par trois films. Encore faut-il s'entendre sur le terme « film ». *Francesco* (1989) et *François d'Assise* (1966) sont d'abord sortis sur les écrans de télévision. *François d'Assise* (1966) a été diffusé en deux épisodes « *puntate di un sceneggiato* » les 6 et 8 mai 1966 puis a été distribué en salle en 1971. Ce premier film bénéficia d'une nouvelle vie depuis sa restauration car il avait été tourné en 16 mm et donc « gonflé » en 35 mm pour pouvoir être exploité et sortir dans les salles commerciales. Rappelons que ce film a été le premier produit par la RAI et le premier dans la longue carrière du grand producteur que fut Leo Pescarolo.

Depuis 1966, Liliana Cavani a donc mis deux nouvelles fois en scène la vie de saint François. En 1989 avec *Francesco*, présenté en compétition au Festival de Cannes avec Mickey Rourke en star de l'époque. Rappelons que ce dernier était encore auréolé par la médiatisation provoquée par son interprétation dans *9 semaines 1/2* (Adrian Lyne, 1986). En 2014, elle tourne à nouveau pour la RAI un autre *Francesco* interprété par un comédien polonais inconnu ou presque, Mateusz Kościukiewicz.

En 1966, c'est Angelo Guglielmi, un critique littéraire et catholique contestataire, qui lui proposa de réaliser un long-métrage sur la vie de saint François. Guglielmi étant, à l'époque, un dirigeant influent de la RAI, la question se pose de savoir pourquoi il a proposé cette réalisation à une documentariste. Peut-être craignait-il, en confiant la réalisation du film à un pur metteur en scène de fictions cinématographiques, que le résultat ne « tire » trop vers la fiction justement et ne propose la vision d'un saint peu crédible. Concernant le caractère novateur et contestataire de *François d'Assise*, il a déclaré :

Il est certain que le film à l'époque était très difficile, provocateur. C'était un film qui proposait un saint François du côté des pauvres contre les riches... Le directeur général de la RAI était Ettore Bernabei qui déléguait ces choix à monseigneur Angelicchio qui était le surintendant des questions de communication et ce film contre les riches ne lui déplaisait pas... Il restait l'opposition du vice-président De Feo ; nous avions besoin de son consentement et nous n'avons envoyé que la moitié du film pour être visionné ; quand il est sorti et qu'il l'a vu en entier il se mit très en colère<sup>3</sup>...

---

3. Giacomo Martini, « La produzione di *Francesco d'Assisi*. Testimonianza di Angelo Guglielmi », in *Liliana Cavani. Una regione piena di cinema*, Giacomo Martini, Piera

La lutte des classes à travers le filtre de la représentation de saint François en quelque sorte. Rappelons que Tullio Pinelli et Boris Ulianich collaborèrent à l'écriture du scénario. Pinelli avait co-signé les premiers films de Fellini, parmi lesquels *La Strada* ou *Il Bidone*, des œuvres accueillies très favorablement par les milieux catholiques et le Vatican. Boris Ulianich fut davantage un consultant car cet historien du christianisme était, à l'époque, l'un des plus grands spécialistes de l'histoire de l'Église. La réalisatrice, quant à elle, déclara avoir décidé d'accepter la proposition après avoir lu avec enthousiasme *Vie de saint François d'Assise* de Paul Sabatier<sup>4</sup>. Ce fut, d'après ses propos, presque exclusivement sa seule source de documentation avec les *Sources franciscaines (Fonti francescane)*.

Le titre choisi, *Francesco di Assisi*, indique que le propos de la cinéaste est avant tout de mettre en scène la vie d'un homme. Dans le film, il est homme avant que d'être saint. Le propos de Liliana Cavani est de raconter la vie de « Francesco di Pietro Bernardone » (son véritable nom) comme il se présente lui-même au début du film. Il est à noter que dans ce titre l'élimination n'est pas pratiquée, c'est bien « *di Assisi* » que l'on lit et non pas « *d'Assisi* ». Il est vrai que les Italiens n'ont pas le même rapport que les Français avec le hiatus. Mais ce refus de l'élimination peut être compris comme une volonté d'éviter le raccourci.

Le tournage se fait en extérieur plutôt qu'en studio et réussit à transformer la vie de François en chronique d'une époque, comme le fait aussi Roberto Rossellini dans *La Prise de pouvoir par Louis XIV* tourné au cours des mêmes mois. Deux films pauvres et provocateurs qui furent présentés à Venise dans une section spéciale « cinéma vérité » et qui constituèrent un « cas politique ».

Mon film, surtout, finit par représenter un point de référence pour les contestataires catholiques même si à cette époque je ne pratiquais ni la contestation et encore moins le catholicisme<sup>5</sup>.

---

Raimondi Cominesi et Davide Zanza (éd.), Alexandrie, Falsopiano, 2008, p. 155 (« *Certamente, il film per quei tempi era molto duro, provocatorio, era un film che proponeva un San Francesco dalla parte dei poveri contro i ricchi... il direttore generale della RAI era Ettore Bernabei che delegava queste scelte a Monsignor Angelicchio che era il sovrintendente ai problemi della comunicazione ed a lui quel film contro i ricchi non dispiaceva... rimaneva l'opposizione del vice-presidente De Feo; ci serviva il suo consenso e gli mandammo in visione solo la metà del film; quando uscì e lo vide interamente si arrabbiò moltissimo...* »).

4. Paul Sabatier, *Vie de saint François d'Assise*, Paris, Fischbacher, 1894.
5. Cité dans le *Catalogue du Festival international de films de femmes* de Créteil qui lui rendit un hommage important en 1989 (p. 85).

En s'éloignant de l'image conventionnelle, attendue du Saint d'Assise que Rossellini avait déjà traité dans *Les Onze Fioretti de François d'Assise* (*Francesco, giullare di Dio*, 1950), Liliana Cavani qui, à l'origine, avait une certaine réticence à aborder un personnage religieux, s'engage à montrer dans ce film comment il devient saint, en illustrant les raisons et les mécanismes humains et sociaux. Désenchanté et moderne, classique et d'avant-garde, le film obtint un énorme succès et permit à la cinéaste d'être connue au niveau international.

À ma manière, j'ai précédé de deux ans 68. J'étais très empreinte, à cette époque de thèmes sociaux sur lesquels j'intervenais à chaud. Francesco, interprété par un Lou Castel inconnu et qui tournera peu après *Les Poings dans les poches* de Bellocchio<sup>6</sup>, était comme une sorte de hippy, comme le premier contestataire de l'Histoire. Mais l'Église, qui ne voyait pas d'un bon œil ce processus de laïcisation du saint patron de l'Italie se déchaîna contre moi. Au Parlement, il y a même eu une interpellation contre la RAI<sup>7</sup>.

Le film frappe par la lucidité de son analyse et par sa fraîcheur car l'auteur réussit à transformer le caractère exceptionnel de la vie d'un saint en une possibilité concrète de style de vie; elle ne tend pas à démystifier le saint pour en faire « un homme comme les autres », mais au contraire à réinventer une mythologie en la révélant dans sa nudité. Mais cette œuvre dont chacun a voulu faire sa propre lecture philosophique et politique et qui déchaîna les polémiques entre catholiques et marxistes a laissé une sensation d'inachevé à son auteur.

J'ai gardé l'impression d'avoir encore beaucoup de choses à dire sur ce personnage. J'en avais certainement fait une lecture partielle. Je m'étais arrêtée à l'image de quelqu'un qui agissait au nom de la justice des hommes, pour les hommes. Je n'avais pas approfondi en revanche l'aspect de son contact avec Dieu, l'aspect religieux, du latin « *religo* », être liés, à Dieu justement. Dans tous les entretiens, j'ai répété que tous les dix ans, il faudrait refaire un film sur saint François, un homme complet qui à travers Dieu découvre l'amour, la fraternité, la compassion pour ses semblables. C'est une manière pour se confronter aux grands thèmes de la solidarité. En relisant sa vie à travers les témoignages de ses compagnons, j'ai été frappée par le langage simple, fort, pur. Celui d'une humanité véritable et atemporelle. Un personnage d'un énorme charisme qui, le premier, a découvert la confusion des rôles, où nous sommes tous, mères, pères, frères, sœurs, fils. C'est comme ça que je me suis laissé convaincre

6. Liliana Cavani commet une erreur car le film de Bellocchio était déjà sorti sur les écrans.

7. *Catalogue du Festival international...*, p. 86.

à recommencer et que j'ai refait un saint François en le racontant comme une rencontre à la première personne. Un hommage à mon envie de croire à la solidarité contre la montée de la barbarie qui nous touche tous, en opposition à ceux qui croient que pour faire la révolution, il faut de grands gestes alors qu'il suffit de sortir de chez soi et d'agir en étant cohérent avec soi-même. Et j'ai voulu que Mickey Rourke l'interprète. Lui aussi est un homme limpide, qui s'oppose. Une espèce d'enfant maudit qui a compris le personnage et l'a interprété de manière magistrale<sup>8</sup>.

## ÉLÉMENTS D'ANALYSE

Quelle différence faut-il faire entre l'esthétique d'un téléfilm et celle d'un film ? Dans la mesure où, comme son nom l'indique, le « petit » écran a une surface moins importante que celui d'une salle commerciale, si le téléspectateur désire avoir une image lisible il sera nécessaire que l'échelle des plans soit adaptée. Donc tout plan de grand ensemble par exemple sur un paysage avec des personnages à l'intérieur sera d'une lecture malaisée. C'est pour cette raison que de nombreux « producteurs télé » incitent les réalisateurs à privilégier le gros plan voire le très gros plan. Le plan moyen et le plan de demi-ensemble sont très souvent les plus larges. Il est en effet très rare de voir de longs plans d'ensemble ou de grand ensemble dans une œuvre télévisuelle, ce qui génère quelquefois des conflits entre le réalisateur et son producteur lorsque le créateur veut y avoir recours.

Il est certain que Liliana Cavani a dû se poser cette question de la représentation pour son téléfilm sur François d'Assise en 1966. Comment représenter le Moyen Âge ? Comment mettre en scène un jeune homme de famille bourgeoise du XIII<sup>e</sup> siècle ? Comment faire coexister le laïc et le religieux ? Comment ce personnage sera-t-il reçu par le téléspectateur d'une société en pleine mutation ? Comment peut-on s'approcher le plus possible du « vrai François d'Assise »<sup>9</sup> et rendre crédible sa représentation à partir de sources souvent contradictoires ?

Rappelons qu'à l'époque Liliana Cavani, alors âgée de 32 ans, est complètement satisfaite par son statut de documentariste à la RAI et que le film lui est suggéré. C'est donc une œuvre de commande proposée par sa hiérarchie. C'est la lecture de la biographie du Saint faite par Paul Sabatier (qui fait de François un jeune contestataire) qui la séduisit. Et c'est bien ce que nous donne à voir le film. François contestataire dans son milieu

8. *Ibid.*, p. 86-88.

9. Jean-François Six, « Au temps des Cathédrales », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 43-45 : *Le Moyen Âge au cinéma*, 1985, p. 27.



familial, dans la société civile et au sein même de l'Église. La représentation du « scandale » parcourt le film, scandale lorsque le jeune homme se dépouille publiquement en 1207 lors de son procès; scandale d'ordre évangélique lorsque devant la foule des fidèles il détache un crucifix et s'écrie :

C'est facile de vous incliner devant une image ! Mais voilà que devant un homme vivant qui est à terre, qui est seul, nous faisons le contraire de nous incliner : nous nous sentons supérieurs, nous éprouvons le goût de l'écraser. Or Jésus a été cet homme mis en croix, entre les mains de ses ennemis. Et quand il est devant nous, sur la route, fatigué, affamé et nu, nous le rejetons.

Liliana Cavani met en scène un jeune homme qui veut « vivre » l'Évangile. C'est ce passage à l'acte qui la séduit. C'est pour cette raison que les scènes et les dialogues ont un but utilitaire dans le film : ils vont droit au fait, sans édulcoration. Lorsque François voit un frère épuisé par une discipline faite de privations et de flagellations, il conteste cette façon de faire :

Ne faites pas pénitence de cette manière, de cette manière inutile. C'est un gaspillage d'énergie. Employez plutôt cette énergie à aider autrui. Tant de gens souffrent du froid et de la faim parce qu'ils y sont contraints. Changez plutôt leur condition.

Ainsi Liliana Cavani nous montre-t-elle un François qui met en discussion lui-même, sa famille, l'Église et le monde. C'est ce François, qui annonce avec trois ou quatre ans d'avance les mouvements contestataires, qui rend le film de Liliana Cavani sympathique à la gauche italienne mais également aux catholiques du « *dissenso* ». Lino Micciché considère, par exemple, que le premier film de la réalisatrice est également son meilleur :

Mais son « *opera prima* » reste, à notre avis, aujourd'hui la meilleure : celle où est assurée avec une plus grande compacité et continuité aussi bien la dialectique personnelle de l'auteur partagée entre sa foi religieuse et sa foi politique, que la dialectique « artistique » entre l'idéologie située complètement en amont et celle que l'œuvre formalisée exprime<sup>10</sup>.

C'est également pour cette raison que la presse de droite attaque le film dès le lendemain de sa diffusion sur les écrans de la télévision italienne :

---

10. Lino Micciché, *Il cinema italiano degli anni '60*, Venice, Marsilio Editori, 1975, p. 265 : « Ma la sua "opera prima" resta, a nostro avviso, a tutt'oggi la migliore : quella dove è risolta con maggiore compattezza e continuità sia la dialettica personale dell'autrice tra la propria fede religiosa e la propria fede politica, sia la dialettica "artistica" tra l'ideologia che sta complessivamente a monte dell'opera e quella dell'opera formalizzata esprime ».

«Liliana Cavani est trop engagée pour se défouler librement au sujet de la valeur spirituelle d'un homme» (*Lo Specchio*); «[...] avec un esprit obtus et avec obstination elle s'efforce de transformer l'histoire du Saint en une propagande contre les patrons des usines» (*Il Secolo*); «[...] le film pue le soufre» (*Il Borghese*)<sup>11</sup>.

Au-delà de ce clivage droite/ gauche, le plus sévère a peut-être été Pier Paolo Pasolini. Ce dernier n'a jamais caché que du point de vue cinématographique, idéologique et esthétique, il voit saint François à travers l'exemple de Rossellini: «J'aime Rossellini, et je l'aime surtout pour *Francesco*, qui est son meilleur film»<sup>12</sup>. Pasolini reproche, entre autres choses au film de Cavani, l'absence d'éléments «orientaux». Il faut voir également dans sa sévérité une façon, en partie, inavouée de lui reprocher ce travail exécuté au service de la télévision italienne.

Elle a occidentalisé autant que possible saint François, retiré à son Moyen Âge cet aspect «oriental» qu'il avait objectivement dans ses réelles conditions sociales et économiques; négligeant ce qu'il y avait de «religion pure» dans la névrose sacrée de saint François. Elle a ôté les éléments «orientaux», peste, lèpre, mort, faim, saleté, manque d'espoir, férocité, du monde de saint François, et a introduit des éléments petits-bourgeois<sup>13</sup>.

Ainsi, selon Pasolini, les visages choisis par la réalisatrice ne vont-ils pas au-delà d'un réalisme petit-bourgeois et donc

saint François est devenu accessible à la bourgeoisie italienne (les téléspectateurs) à travers son appartenance à un milieu bourgeois, sa sainteté comme névrose, sa protestation faussement scandaleuse de «hippy» du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>.

- 
11. «Liliana Cavani è troppo impegnata per dare libero sfogo al valore spirituale di un uomo» (*Lo Specchio*); «[...] con ottusità e ostinazione si sforza di trasformare la storia del Santo in propaganda contro i padroni di fabbrica» (*Il Secolo*); «[...] il film puzza di zolfo» (*Il Borghese*)».
  12. Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Walter Siti et Silvia De Laude (éd.), Milan, Mondadori (I Meridiani), 1999, p. 1352-1353: «Amo Rossellini, e lo amo soprattutto per Francesco, che è il suo film migliore».
  13. Pier Paolo Pasolini, «Contro la televisione», in *Saggi sulla politica...*, p. 141: «Ha occidentalizzato il più possibile Francesco. Ha tolto al suo Medioevo quel tanto di "orientale" che esso, oggettivamente, aveva nelle sue reali condizioni sociali ed economiche; e neglignendo quindi quel tanto di "religione pura" che era nella nevrosi sacra di Francesco. Ha staccato gli elementi "orientali", che erano nel mondo di Francesco. Ha staccato gli elementi "orientali", pestilenza, lebbra, morte, fame, sporcizia, mancanza di ogni speranza, ferocia, dal mondo di Francesco, e vi ha immesso elementi piccolo-borghesi».
  14. *Ibid.*: «San Francesco è divenuto accessibile alla borghesia italiana (i cosiddetti telespettatori) attraverso la sua appartenenza a un ambiente borghese, la sua santità come nevrosi, la sua protesta falsamente scandalosa di "capellone" del Duecento».

Ce qui est donc absent dans *François d'Assise* selon Pasolini, c'est le sens du sacré, et c'est cette absence de sacré qui fait du film de Liliana Cavani un produit typiquement télévisuel. Parce que si le cinéma est le « lieu du sacré » (la langue capable de reproduire avec le réel la sacralité du réel lui-même), la télévision se présente pour lui comme le lieu de l'impossibilité du sacré et donc le lieu de la vulgarité.

L'analyse des deux scènes les plus importantes du film peut, selon nous, permettre d'apporter un éclairage objectif face à ces jugements portés « à chaud » donc sans aucun recul historique.

## L'incipit

Les premières images du film montrent des visages en sueur, marqués par la fatigue des travailleurs qui sont au service de Pietro Bernardone, riche fabricant et marchand de tissus d'Assise. Dans la continuité nous faisons connaissance avec son fils Francesco qui s'entraîne aux jeux de la chevalerie avec des jeunes gens de son âge et ensuite taquine un ermite, puis fait la connaissance d'un véritable chevalier qui le convainc de prendre les armes.

La première scène à l'intérieur de l'atelier met en évidence une société préindustrielle où le travail est bien distribué entre hommes, femmes et enfants. La caméra de la réalisatrice donne une impression de fluidité grâce à un premier plan-séquence latéral droite-gauche qui met l'accent en plans rapprochés sur la pénibilité du travail aggravée par la chaleur qui semble dominer dans cet espace sombre et réduit. Une musique presque liturgique accompagne un chant choral alors qu'un bruit de battements provoqué par des machines rudimentaires, dans ce qui ressemble à une ébauche de travail à la chaîne, illustre ce que le spectateur voit à l'écran. Aucun dialogue ne vient enrichir cette première scène d'exposition. Après ce premier travelling, Liliana Cavani recourt à un cinéma de montage rapide qui permet d'avoir plusieurs points de vue dans cet atelier. Une plongée presque zénithale met en relief le petit espace de travail mais également, comme toute plongée, a tendance à réduire les personnages, à les « aplatis » pour leur donner en quelque sorte un caractère de fragilité. Promiscuité et absence de lumière ajoutent des éléments désagréables à la vision de cet espace confiné. De temps en temps, un gros plan sur un visage épuisé complète cette impression. Rapidement les premiers dialogues rendent compte de l'ambiance qui règne dans cet univers. En effet, le contremaître parle de « tissu troué ». Le travail a mal été exécuté et il faut trouver un coupable. Avant même de déterminer les erreurs éventuelles de l'un ou de l'autre, à l'aide d'un bâton, le contremaître frappe les hommes sans discrimination. Pendant ce temps deux femmes en gros plan, sans

interrompre leur besogne, récitent de concert : « *Mortificate la carne, Gesù flagellato* » (« Mortifie la chair, Jésus flagellé »). Cette phrase nous donne l'idée de la pratique d'une religion réduite à des formules plus ou moins vides de sens, une sorte de récitation rituelle en acceptation de la peine et de la douleur. En complément des menaces du contremaître arrivent rapidement celles du patron.

L'organisation de l'espace de représentation propose ainsi une mise en scène de la hiérarchie à l'intérieur des lieux. Par un gros plan de profil, Pietro Bernardone, pas (encore) nommé, fait son entrée dans le champ. Il est filmé en contre-plongée, donc dans un mouvement inverse à ses ouvriers dans la mesure où le point de vue tend à magnifier le personnage et non pas à l'écraser comme la plongée utilisée précédemment. La lumière qui arrive de l'extérieur vient symboliquement éclairer le visage du personnage principal de cette scène d'exposition. Dans la seconde qui suit, le silence total se fait, aussi bien dans l'espace diégétique (l'atelier) qu'extra-diégétique (la musique d'accompagnement cesse) :

Celui qui abîme la marchandise la paie, et si quelqu'un ne sait pas faire son travail je le jette dehors. [...] Si je vous jette dehors vous crevez de faim au milieu de la rue parce qu'il n'y a pas de travail ailleurs<sup>15</sup>.

Pietro Bernardone est situé en haut et donc domine la scène et les ouvriers. Nous comprenons que ce que l'on n'appelait pas encore le chômage à l'époque est la hantise de tout individu car synonyme de faim, de maladie et de mort.

Après cette introduction de quatre minutes (4'08" pour la précision), la caméra de Liliana Cavani nous entraîne au-dehors de l'atelier et de la maison, vraisemblablement aux portes de la cité. Les plans sont plus larges, plus aérés, rien ne vient accréditer la thèse d'une mise en images à caractère télévisuel. Des jeunes gens « jouent à la guerre ». Très rapidement l'un d'entre eux se distingue par sa bravoure. Ses compagnons l'appellent Francesco. Arrive alors un cavalier qui leur dit rapidement que ce qu'ils font ne ressemble en rien à des aventures adultes. Après leur avoir démontré son habileté avec une lance il leur fait une proposition :

Je vous offre une bonne occasion d'être en mesure de devenir chevaliers.  
Je me bats pour Gualtiero de Brière et pour le pape contre l'empereur et

---

15. « *Chi rovina la roba la paga, e se c'è qualcuno che non sa fare il suo lavoro lo butto fuori. [...] Se io vi butto fuori voi crepate di fame in mezzo alla strada perché lavoro in giro non ce n'è* ».

je recherche des jeunes, des jeunes qui ont envie de faire fortune. [...] Qui est le plus entraîné parmi vous<sup>16</sup> ?

La réponse ne se fait point attendre en désignant Francesco : « *Lui è bravo Signore!* » Les jeunes gens ont ainsi isolé le personnage principal du film.

Dans cette ouverture, Liliana Cavani met en scène de jeunes adultes qui ont la possibilité de faire face à la réalité, en entrant ainsi dans la société dans le rôle des hommes en armes. Ce n'est pas Francesco qui fait ici acte de candidature, ce sont ses camarades qui le poussent à se présenter. Peut-être parce qu'il est timide, comme le dit l'un de ses amis, ou tout simplement, parce que Francesco n'est pas un jeune homme ambitieux. En tout cas, il ne semble pas avoir l'ambition de devenir un guerrier. Ce sont ses amis qui le désignent au chevalier avec conviction (« Il est très bon », réaffirment-ils), le forçant ainsi à quitter le groupe et à se faire connaître individuellement.

La réalisatrice a ainsi présenté d'abord le contexte socio-économique avec le monde de l'entreprise et le personnage du père de Francesco avant de nous présenter le jeune homme totalement en phase avec la société civile de l'époque où un homme doit être avant tout un guerrier. Dans la scène suivante, nous voyons le père et le fils réunis lors d'une célébration religieuse. Cet épisode a comme but de nous montrer le rapport de connivence qui existe entre eux, au début du récit cinématographique.

## LA GRANDE SCÈNE

À la quarantième minute du film, une phrase en surimpression annonce : « *1207. Pietro ha denunciato il figlio per ribellione e dissipazione* ». Pietro accuse ainsi son fils de se rebeller à son autorité et d'avoir dilapidé une partie du patrimoine familial. Le procès est le point culminant du film, c'est le point de non-retour. Tous les éléments de la narration depuis le début convergent vers ce moment.

À la fin du procès nous aurons un nouveau Francesco, en tout cas un Francesco différent. C'est ici que se consomme (et même se consume) le drame d'un père et que se joue la nouvelle vie d'un fils.

La scène se déroule dans une petite cour de l'évêché d'Assise. Comme dans tout tribunal on est en représentation. Liliana Cavani a décidé de mettre en scène quatre éléments humains : arrive d'abord l'évêque, facilement

---

16. « *Vi offro un'occasione buona per potere diventare cavalieri. Io combatto per Gualtiero di Brière e par il papa contro l'imperatore e cerco dei giovani, dei giovani che abbiano voglia di fare fortuna. [...] Chi è tra voi il più preparato?* »

identifiable car nous l'avons déjà vu au début du film ; ensuite, c'est la foule des curieux qui commentent déjà l'événement ; puis c'est au tour du plaignant et de son avocat ; enfin arrive face caméra Francesco seul. Plus tard seulement la caméra placera dans le même plan Francesco et son défenseur. Laisser d'abord Francesco seul dans l'espace de représentation signifie déjà qu'il doit être seul vainqueur car la morale est avec lui. Physiquement Francesco est non seulement isolé mais il est, de surcroît, appuyé contre un mur, silencieux.

Liliana Cavani a choisi d'utiliser une caméra à l'épaule, ce qui permet de suivre les personnages au plus près, d'abord l'évêque (la caméra se trouve immédiatement derrière lui) dont elle suit le parcours jusqu'à son siège, puis la foule qu'elle filme de l'intérieur. La scène est très découpée, le montage est rapide. Le père est déjà en place en un plan fixe peu dynamique. En revanche Francesco arrive face caméra et fend la foule qui s'écarte pour le laisser passer. La caméra passe à ce moment derrière lui pour le filmer un peu comme elle vient de le faire pour l'évêque. Donc le pouvoir ecclésiastique et le François « rebelle » bénéficient de la part de la réalisatrice du même traitement, plutôt dynamique, alors que Pietro et la foule sont traités de façon davantage statique. À ce moment-là la réalisatrice a déjà pris parti et le spectateur attentif ne doute pas un seul instant de l'issue de cette scène. En signe de défi, Francesco vient se placer debout face à son père, mais c'est ce dernier qui, à son tour, fait un pas en avant pour menacer son fils dans un geste bien illusoire. L'audience peut commencer. Très rapidement, la confrontation viendra buter sur une question de procédure qui verra les deux avocats argumenter de façon très technique<sup>17</sup>. Le défenseur de Francesco, selon la volonté de son client, refuse l'arbitrage d'un tribunal civil.

Rapidement, la réalisatrice en revient à la confrontation père / fils ou encore vieux / jeune mais surtout de deux visions différentes de la vie. La contestation de Francesco n'est pas théorique, elle ne se fonde pas sur des réflexions intellectuelles, ce qui est mis en évidence par ses réponses. De toute façon, il ne parle que lorsqu'on le sollicite. Quelques fois il s'exprime à voix basse comme dans une sorte de soliloque qui semble hors sujet : « L'église de San Damiano tombe en ruine. À l'intérieur, il y a une image du Christ et la pluie entre par le toit et la fait se pourrir »<sup>18</sup>.

L'intention est cependant claire : Francesco a besoin de moyens financiers importants pour des travaux de maçonnerie et de restauration, c'est

17. Le défenseur de Francesco mettra en avant un certain « article 212 » selon lequel ceux qui sont au service de l'Église ne peuvent répondre de leurs actes devant les juges publics.

18. « *La chiesa di San Damiano sta andando in rovina. Dentro c'è un'immagine di Cristo e la pioggia entra dal tetto e la fa marcire.* »

le patrimoine familial qui est visé et pas seulement une partie, ce que son père serait vraisemblablement prêt à entendre, mais la totalité. Dans la mesure où Francesco ne peut pas « avoir », il va donc symboliquement « donner ». Il se dévêt et remet ses vêtements à son père, il les lui « rend » ainsi symboliquement : « Voici tes affaires. À partir de maintenant je pourrai seulement dire : “Mon Père, toi qui es aux cieux” »<sup>19</sup>. Par conséquent, désormais François n’a plus de père biologique.

C’est le dernier moment du film où l’on voit réunis dans le même espace de représentation père et fils. Le fils rompt avec le père qui lui tourne le dos, fend la foule et quitte le tribunal. Cette scène montre une douleur intime qui devient un scandale public. Francesco est vainqueur car son geste déstabilise toute l’assemblée. Il sort vainqueur de cette confrontation mais solitaire : le gros plan final qui se prolonge le souligne fortement alors que la foule hors-champ commente la scène.

En remettant cette scène dans le contexte de sa diffusion télévisuelle (1966) puis de sa sortie dans les salles italiennes (1971), entre les revendications des années 1960 et celles de l’après-Mai 68, nous pouvons retenir deux éléments fondamentaux de ces images : le rejet de la famille et particulièrement de l’autorité paternelle mais également l’idée que la nudité n’est plus un tabou ; avec comme corollaire l’exigence d’une nouvelle liberté sexuelle. Le geste de François trouve également dans les esprits de cette époque l’écho d’une rébellion partagée et donc accueillie avec bienveillance. C’est sans doute pour cette raison que la réalisatrice a filmé l’embarras de la plèbe et a refusé de mettre en scène une quelconque réaction outrée du père et, plus encore, du pouvoir religieux.

À partir de ce moment François sera isolé et seul (temporairement cependant) mais omniprésent durant le reste du film. Lorsque le pape Innocent lui demande s’il veut changer l’Église, François répond : « je veux surtout me changer moi-même ». Il est chassé de chez lui comme certains « soixante-huitards » l’ont été mais il est autorisé à « diffuser » l’Évangile.

Si le geste est révolutionnaire, nombreux ont été cependant ceux qui ont vu en Francesco un hippie « *pre-sessantottino* », c’est-à-dire « pré-soixante-huitard » car il est montré comme un révolté contre sa famille bourgeoise et contre son père « *in primis* ». La famille qui avait déjà été fortement brocardée par les frères Taviani (*I Fuorilegge del matrimonio*, 1963) et Marco Bellocchio (*I Pugni in tasca*, 1965), voire par Marco Ferreri (*La Donna scimmia*, 1964), l’est une nouvelle fois avec *François d’Assise*.

*François d’Assise* est, avant tout, un « point de vue », celui de la réalisatrice Liliana Cavani. Il s’agit bien du point de vue d’une « *cattolica*

---

19. « *Ecco la tua roba. D’ora in poi potrò solo dire: “Padre mio che sei nei cieli”.* »

*del dissenso*», c'est-à-dire de la représentation d'un François davantage *contestataire* que *révolutionnaire*. Liliana Cavani a souvent affirmé son athéisme. Comment expliquer alors cette volonté de mettre en scène de façon récurrente la vie du saint patron de l'Italie? Pas seulement parce que le sujet demeure d'une intense actualité. La cinéaste a, avec les figures religieuses, un étroit rapport qui ne pourrait être celui d'une femme que la religion laisse indifférente. Sa filmographie a tendance à prouver le contraire, l'un de ses premiers documentaires était intitulé *Gesù mio fratello* (1964), il traite de la figure du père Charles de Foucauld et de ses disciples. Quant à son dernier, réalisé en 2012, il est intitulé *Clarisse*. Liliana Cavani a, au moins en partie, un itinéraire franciscain.

JEAN-CLAUDE MIRABELLA  
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY – MONTPELLIER

## BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE ET SÉLECTIVE

BUSCEMI Francesco, *Invito al cinema di Liliana Cavani*, Milan, Mursia, 1996.

*Liliana Cavani. Una regione piena di cinema*, Giacomo Martini, Piera Raimondi Cominesi et Davide Zanza (éd.), Alexandrie, Falsopiano, 2008.

MARRONE Gaetana, *Lo sguardo e il labirinto. Il cinema di Liliana Cavani*, Venise, Marsilio, 2003.

TISO Ciriaco, *Liliana Cavani*, Florence, La Nuova Italia (Il Castoro Cinema; 21), 1975.