

Brigitte Urbani
Aix Marseille Université
CAER (EA 854)

François d'Assise dans le théâtre français et italien du XX^e siècle
Joseph Delteil, Dario Fo, Marco Baliani... et les autres

François d'Assise aujourd'hui : un mythe « faible » ou fort ?

Saint patron de l'Italie depuis 1939 à l'initiative du pape Pie XII¹, saint patron des écologistes depuis 1980 à l'initiative de Jean-Paul II, le « Petit Pauvre » (il Poverello), né et mort à Assise en un lointain Moyen Âge (1182-1226), est devenu au XX^e siècle une sorte de « supersaint »². Si la légende a essentiellement transmis au public populaire l'image d'un humble frère mineur qui parlait aux oiseaux, qui fit du méchant loup de Gubbio un paisible gardien de village et qui, le premier dans l'histoire de la chrétienté, reçut les stigmates, les cercles plus instruits le connaissent aussi comme l'auteur du premier texte poétique en langue italienne – le célèbre *Cantique des créatures* ou *Cantique de frère Soleil*. Son activité et ses écrits, ainsi que le vaste mouvement qu'il a généré, sont depuis quelques décennies au cœur des études historiques et civilisationnelles, tant en Italie qu'en France et ailleurs. « Saint François d'Assise et le franciscanisme » ont été inscrits à plusieurs reprises aux programmes du Capes et de l'Agrégation d'Italien, et y figurent une fois encore pour les sessions 2014 et 2015.

L'historien André Vauchez a soin de signaler, en encadrement de son ouvrage sur François d'Assise, qu'aucune biographie n'est neutre, que chacune des Vies qui furent écrites après sa mort reflète une lecture engagée du phénomène franciscain, depuis celles, médiévales, de Thomas de Celano ou de Bonaventure de Bagnoregio, jusqu'à celle de Paul Sabatier qui fut, en 1894, un véritable « coup de tonnerre » et relança les études franciscaines. Pendant des siècles, c'est l'image du mystique, de l'ascète, du stigmatisé qui prévalut, héroïsé par la Contre-Réforme. Au XVIII^e siècle les philosophes le malmenèrent, le présentant comme un exalté ridicule. Le Romantisme en fit un jongleur inspiré, un grand poète, le précurseur de la Renaissance, celui qui modifia la vision du monde, qui, réagissant contre les trahisons de l'Église de Rome assoiffée de pouvoir et de richesses, fut un précurseur de la Contre-Réforme, voire un annonciateur, par son exigence de pauvreté radicale, des futures révolutions sociales, et le symbole d'une fraternisation entre les classes. Au début du XX^e siècle italien, les fondateurs de la Démocratie chrétienne placèrent leur mouvement sous le patronage de ce « promoteur de la paix sociale ». Dans les années 70-90 celui qui avait (en quelque sorte) rompu avec la société précapitaliste de son temps était présenté en Amérique du Sud comme le défenseur des opprimés, le chantre d'une « Église des pauvres » luttant pour la promotion des exploités. Pour les écologistes, c'est un modèle d'harmonie entre l'homme et la nature. Enfin, depuis quelques décennies, il est célébré comme figure emblématique de la paix entre les religions et les hommes et, plus récemment, comme le protagoniste du dialogue entre chrétiens et musulmans. À quel temps appartient-il, donc ? Et qui est-il ? Est-il devenu un mythe ? La valeur d'un mythe réside dans la force de l'interprétation qui est donnée d'un récit ou d'un personnage, qu'elle corresponde ou non à la vérité. L'image du Pauvre d'Assise est aujourd'hui si démultipliée qu'André Vauchez n'hésite pas à parler de « mythe faible », dans

¹ La même année Pie XII proclama sainte Catherine de Sienne patronne de l'Italie.

² L'expression est d'André Vauchez, auteur d'un passionnant *François d'Assise* (Fayard, 2009, 548 pages) auquel nous nous référerons souvent (terme cité p. 363).

la mesure où François est « une figure à la fois omniprésente et floue qui oscille entre plusieurs images en fonction des aspirations et des inquiétudes qui traversent notre siècle »³. C'est exact si l'on prend cet adjectif dans l'acception que lui donne le philosophe italien Gianni Vattimo, théoricien de la « pensée faible » du XX^e siècle. Mais ce terme revêtant en français des connotations négatives, nous préférons parler, du moins pour les années dont nous traiterons ici, de mythe fort.

Les arts du spectacle ont largement puisé dans la légende du pauvre d'Assise, comme le démontrent les nombreux films qui lui furent consacrés – *Les onze Fioretti de François d'Assise* (1951) de Roberto Rossellini, *François d'Assise* de Michael Curtiz (1961), *François et le chemin du soleil* (*Fratello sole, sorella luna*, 1972) de Franco Zeffirelli, *Saint François d'Assise, le Petit Pauvre* d'Armand Isnard, *Francesco* (1989) de Liliana Cavani – ou qui le font intervenir, comme *Des oiseaux petits et gros* (*Uccellacci e uccellini*, 1966) de Pier Paolo Pasolini. Mais tout particulièrement le théâtre, dès le Moyen Âge, a mis en scène les nombreux segments de la légende de François, parfaitement adaptables à la forme de théâtre populaire sacré qu'étaient les mystères. La « conversion » de François après une jeunesse dissipée, la renonciation aux biens sur la place de la ville, le baiser au lépreux, la demande réitérée de réparer l'église/Église exprimée par le crucifix de Saint-Damien, le sermon aux oiseaux, le loup de Gubbio, la fuite de Claire, la demande d'approbation de la règle aux papes Honorius III et Innocent III, la croisade, le séjour en Égypte chez le sultan, la trahison de la règle, la fuite au Mont Alverne, la stigmatisation, la mort de François... en sont les moments les plus célèbres (auxquels la tradition populaire ajoutait maints autres épisodes plus ou moins fabuleux, advenus du vivant de François ou après sa canonisation). Le siècle du Romantisme, passionné de Moyen Âge, ne manqua pas de s'y intéresser, la fin du XIX^e et la première moitié du XX^e virent fleurir sur les planches nombre de spectacles « de patronage » mettant en scène la vie du Pauvre d'Assise.

En effet, la vie de François était d'autant plus « théâtrable » que lui-même avait largement usé des ressources du théâtre pour se produire dans les villes et les campagnes et attirer sur lui l'attention des passants et des badauds, notamment quand le Pape eut enfin approuvé la règle de l'Ordre⁴. Il est notoire que ses compagnons et lui multiplièrent les exhibitions spectaculaires. Les témoignages d'époque signalent qu'en dépit d'un physique peu imposant, dès qu'il se mettait à parler il s'animait tout entier et, grâce à des gestes, des effets de voix, des jeux de langage, se montrait capable de « faire de son corps entier une langue »⁵, s'adaptant à tout type d'auditoire, populaire ou seigneurial. Ne voulant point passer pour un orateur sacré, explique André Vauchez, François recourait largement aux gestes, et finissait ses prédications par ces mots : « Nous sommes les jongleurs de Dieu et la vraie récompense que nous désirons, c'est de vous voir mener une vie pénitente »⁶. Cette expression (jongleurs de Dieu) était provocatrice, car elle associait deux notions relevant de « deux univers étrangers l'un à l'autre, et même antagonistes ». Les jongleurs qui se produisaient sur les places publiques étaient des marginaux, les « fous » des fêtes carnavalesques, c'est pourquoi les frères mineurs pouvaient être considérés comme fous au sens théâtral du terme. En bref, plus le public était socialement modeste, plus les interventions de François « s'apparentaient à un spectacle religieux ou, pour employer une expression

³ *Ibidem*, p. 355.

⁴ Une approbation fondamentale, car elle permettait aux franciscains de prêcher sur les places publiques sans risquer d'être accusés d'hérésie.

⁵ André Vauchez cite Thomas de Celano (*op. cit.*, p. 124).

⁶ *Ibidem*, p. 134.

italienne passée aujourd'hui dans le langage courant, à une *sacra rappresentazione* (drame sacré)⁷.

Erich Auerbach, dans un chapitre consacré à un mystère médiéval, celui d'Adam et Ève, de son très célèbre ouvrage *Mimésis*, effectue une digression pour souligner l'aspect « théâtral » non seulement des exhibitions mais de toute la vie de François d'Assise. « Son humilité n'était pas du tout de celles qui fuient les spectacles publics ou même les contacts publics. Il exprima son impulsion intérieure en manifestations extérieures ; sa personne et sa vie devinrent des événements publics », depuis le jour où, « en présence de l'évêque et de toute la ville d'Assise il rendit ses vêtements à son père outré pour se délivrer de toute entrave terrestre », jusqu'à sa mort. « [T]out ce qu'il fit se passa sur une scène ; et ses "mises en scène" eurent un tel pouvoir qu'elles subjuguèrent et entraînèrent tous les hommes qui en étaient les témoins ou qui en entendaient seulement parler »⁸.

Effectivement, le charisme de François fut considérablement relayé par la théâtralité de ses "performances" : même si la dimension comique n'était pas absente, « en leur temps et en leur lieu de telles scènes ne produisirent pas d'effets bouffons [...] on y apercevait au contraire le témoignage exemplaire et concret d'une vie consacrée à la sainteté. Et ce témoignage éclairant, compréhensible par tout le monde, incitait chacun à s'examiner soi-même, à entrer dans la même voie »⁹.

La jonglerie, toutefois, impliquait aussi la subversion. Le fait que François et les siens se présentent comme « jongleurs de Dieu » était loin d'être anodin. Certes, cet état les rapprochait des milieux populaires qui écoutaient volontiers les pitreries des jongleurs. Mais ces derniers étaient aussi « des marginaux [...] qui vivaient au jour le jour, de ce que le public voulait bien leur donner » et osant, lors des fêtes, « dire aux puissants, sur le ton burlesque de la dérision, ce que l'on pensait d'eux » quand personne n'aurait osé le leur dire en face¹⁰. Or la prédication de François était axée sur la lecture directe des Évangiles, elle donnait l'exemple d'une vie calquée à la lettre sur l'enseignement du Christ... un enseignement que l'Église était bien loin de suivre. D'où les réticences des papes à accepter la règle telle que François l'exigeait. D'où ce que l'on appela ensuite la « trahison franciscaine », peu de frères suivant la règle de pauvreté absolue prônée par le fondateur de l'Ordre. D'où la manipulation dont le souvenir de François fut rapidement l'objet.

La *Legenda Maior*, rédigée en 1263 par Bonaventure de Bagnoregio sur ordre de l'Église, fut dès lors la biographie officielle. Elle fixait une fois pour toutes la figure du Pauvre d'Assise, une figure où ne filtrait aucune mise en cause des structures de l'Église, mais qui incarnait l'invention d'un christianisme mystique. Le chapitre général de Paris ordonna que « toutes les légendes jadis écrites sur le bienheureux François soient détruites et que, là où elles pourraient être trouvées hors de l'ordre, les Frères s'appliquent à les faire disparaître »¹¹. C'est pourquoi très peu de manuscrits antérieurs survécurent dans les couvents franciscains. Par chance d'autres ordres, qui en possédaient, les conservèrent. Ce sont ces textes qui, redécouverts au XIX^e siècle, permirent de réactiver la figure de François, de faire redémarrer de façon scientifique les études franciscaines...

... Et autorisèrent à attribuer à François d'Assise les multiples visages qu'il revêt aujourd'hui, notamment sur les scènes des théâtres italiens et français, comme le montreront, après une rapide revue des spectacles donnés au cours de la première moitié du XX^e siècle, les

⁷ *Ibidem*, p. 457.

⁸ Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, 1968, pp. 172-173.

⁹ *Ibidem*, p. 178.

¹⁰ André Vauchez, *op. cit.*, pp. 462-463.

¹¹ A. Vauchez cite l'injonction prononcée par le chapitre général de Paris (*Ibidem*, p. 295).

pièces qui furent produites à la fin du XX^e, à compter du huitième centenaire de la naissance de François.

François d'Assise sur les planches françaises et italiennes de la première moitié du XX^e siècle

Mis à part la comédie de Marcel Aymé, *Clérambard*, nous n'avons pas pu prendre connaissance des textes des spectacles donnés au cours de cette période en France et en Italie. Mais nous avons pu lire le chapitre consacré au théâtre du XX^e siècle de l'ouvrage de Damien Vorreux, *François d'Assise dans les lettres françaises*, ainsi que la contribution de Alfredo Barbina – *Suggestioni francescane nel teatro italiano del Novecento* – au colloque organisé à l'occasion du septième centenaire de la mort de François¹².

Alfredo Barbina identifie, au début du siècle, de lourds drames historiques en cinq actes à la spiritualité pesante et aux accents dérivés des dramaturges alors les plus en vue, Gabriele D'Annunzio et Sem Benelli, ou d'auteurs classiques comme Dante et Pétrarque. Il mentionne un *Francesco d'Assisi* de Valerio Laccetti (1906), un *San Francesco* d'Agostino Bartolini (1908), un *Francesco d'Assisi* de Michelangelo Ricobaldi del Bava (1903), un *Francesco d'Assisi* de Franco Bello (s.d.). Il signale également, représentée en 1917, une pièce en quatre actes de Guido Chericci, *Lupo. Leggenda francescana*, qui rationalise la légende du loup de Gubbio, lequel serait un bandit surnommé « Loup » pour sa férocité, que François aurait converti en « Frère Agneau »¹³.

Si Damien Vorreux ne mentionne rien pour la France du tout début du siècle, il met en relief une abondante production à l'occasion de la célébration du septième centenaire de la mort de François, de même que Barbina signale avec humour que 1926, l'année du centenaire, « ne fut pas propice à la tranquillité du Pauvre d'Assise »¹⁴. Vorreux cite un divertissement sans prétentions de Paul Renaudin, *Le repas chez Guido ou l'immense ivresse*, une pièce lourde et difficilement jouable d'Henri Ghéon, *La vie profonde de saint François d'Assise*, une courte comédie peu réussie d'Henri Brochet, *Saint François et le méchant homme* (tandis que son fils Pierre crée un spectacle de marionnettes, *Six p'tits tours de saint François d'Assise*), et un drame pacifiste de Edward Montier, *La Paix de saint François d'Assise*. Des textes d'occasion, en somme, qui se veulent fidèles à la légende, mais qui s'avèrent purement édifiants et dépourvus de réelles qualités esthétiques. Pour l'Italie, Alfredo Barbina signale un *Santo Francesco* en vers de Mario Ferrigni dérivé des *Fioretti*, une pièce de Virgilio Fiorentino, *Lo sposo di madonna Povertà (L'époux de dame Pauvreté)*, un *Sancto Francesco* de Raffaele Fiore. Mais là aussi, nous avons essentiellement des drames d'édification spirituelle.

... Avec une exception toutefois, que nous ne voulons pas passer sous silence bien que l'auteur ne soit pas français mais belge. Il s'agit de *Images de la vie de saint François d'Assise*, de Michel de Ghelderode, édité en flamand en janvier 1927, dont il n'existe pas de traduction publiée en français, mais dont Damien Vorreux fournit néanmoins un extrait étonnant de modernité, qui anticipe la lecture de la vie de François que feront les dramaturges de la fin du siècle. L'auteur étant très à la mode en France¹⁵, son texte sur François ne passa

¹² Damien Vorreux, *François d'Assise dans les lettres françaises*, Paris, Desclée de Brouwer, 1988, 540 p. (chapitre XXVIII, *Théâtre*, pp. 445-483). *San Francesco e il Francescanesimo nella letteratura italiana del Novecento*, Atti del Convegno Nazionale (Assisi, 13-16 maggio 1982), a cura di Silvio Pasquazi, Roma, Bulzoni, 1983 (article de Barbina pp. 269-298).

¹³ Un sujet dérivé d'un texte du XVI^e siècle d'A. Miglio, *Il Sacro Monte della Verna*.

¹⁴ Alfredo Barbina, *art. cit.*, p. 272.

¹⁵ Vorreux signale sept pièces différentes jouées en France au cours de la seule année 1953.

pas inaperçu, puisque dans un article intitulé « Les saints au théâtre », paru dans la *Revue catholique des idées et des faits* en mars 1927, Henri Ghéon, choqué tant par le contenu que par la mise en scène inspirée du music-hall, écrit que « les droits d'un auteur à la modernité et à la fantaisie ne le dispensent pas du devoir de soumission à l'histoire »¹⁶. Dans la scène du renoncement aux biens – scène de tribunal – François est délibérément accusé d'être un indiscipliné, un anarchiste, un vagabond, de troubler l'ordre public par son comportement et ses discours, de faire œuvre de propagande contre la guerre et contre le capitalisme, et de militer pour l'égalité, la fraternité et la suppression de la propriété. Qu'on en juge par cet extrait :

LE JUGE : – Jeune homme, vous êtes accusé :

- 1° d'être sorti du troupeau commun. Indiscipline ! Révolte ! Anarchie !
- 2° d'avoir cherché à troubler l'ordre des choses, des événements et des idées, soit par vos gestes, vos habits, vos allures, soit surtout par vos discours ;
- 3° de n'avoir ni domicile légal ni profession déclarée. Vagabondage !
- 4° et ceci est grave, d'avoir fait œuvre de propagande : Vous dites que faire la guerre c'est faire œuvre d'assassinat. Vous dites que la fortune est méprisable, que le capital doit être aboli. Vous dites que le travail, l'instruction, l'ordre sont inutiles et ne servent qu'à des buts néfastes. Vous prêchez l'égalité, la fraternité, l'abolition des castes, la suppression de la propriété... Jeune homme : qu'avez-vous à répondre pour votre défense ? Attention : quel est le mystificateur qui a fait de vous un communiste ?

FRANÇOIS : Le Christ !

Et quand, à l'issue du procès, le père de François se désespère :

LE GENDARME (*le poussant dehors*). – Allez, bourgeois ! Quand on se mêle d'avoir des enfants, il faut savoir les élever ! Votre fils est un ennemi de l'ordre. Et il a de la chance : on aurait mieux fait de le pendre ! De nos jours, on vous pend à moins ! L'essentiel, pour le salut des nations, c'est qu'on pend quelque'un de temps en temps...

L'insertion délibérée de cette célèbre scène médiévale à l'intérieur d'un tribunal situé une époque – 1926 – où la peur de l'anarchie et le spectre du communisme avaient gagné la société occidentale bien pensante, est l'effet d'un jeu de temporalités au service d'un message « politico-franciscain » qui va s'exprimer de manière on ne peut plus claire à la fin du XX^e siècle.

Mais auparavant, la Seconde Guerre mondiale a donné lieu à de nouvelles réécritures comme le *Frère Soleil* (1942) de Emmanuel De Pio, œuvre italienne traduite en français par l'auteur lui-même, qui connut un succès retentissant (cent représentations !) et dont le message peut être ainsi résumé : « Assez de haines inutiles, de mensonges, de destructions et de morts ! »¹⁷. En 1950 est joué à San Miniato (Florence) par les acteurs du Piccolo Teatro de Rome *Le Petit Pauvre*, considéré comme le testament spirituel de Jacques Copeau, une vraie réussite, tant pour le contenu que pour la langue, estime Damien Vorreux.

Avant de clore cette rubrique, nous ne voulons pas manquer d'accorder une place à une comédie qui n'est pas une réécriture de la vie de François, mais où le saint lui-même apparaît et joue un rôle essentiel dans l'aventure d'une famille de noblesse ruinée : *Clérambard* (1950) de Marcel Aymé – une pièce au ton décapant et iconoclaste où l'auteur

¹⁶ *Ibidem*, pp. 467-468.

¹⁷ Comme dans la pièce de Guido Clerici, le « loup » est un féroce brigand que François finit par convaincre de faire le bien. (Damien Vorreux, *op. cit.*, p. 476).

étudie « la manière dont la foi peut faire irruption dans la vie des humains »¹⁸. Le conte de Clérambard, qui tyrannise sa famille, l'obligeant pour survivre à travailler jour et nuit devant des métiers à tisser, et refuse de déroger en mariant son fils à la fille (peu avenante) d'une riche famille de roturiers avides d'un titre de noblesse, se trouve soudain touché par la grâce après la visite d'un mystérieux moine qui lui a donné à lire la vie de François Assise. Le voici tout de go illuminé, tyrannisant encore sa famille mais d'une tout autre façon : son fils n'épousera pas la riche héritière mais la prostituée du coin. Mieux, il vend son château pour payer ses dettes et...

CLERAMBARD : Avec le peu que nous laisserons les créanciers, nous achèterons une roulotte, un cheval, et nous nous en irons par les chemins et par les bois écouter la rumeur des hommes et la chanson des oiseaux. Nous laisserons là les soucis d'argent pour aller vivre dans la communion des gens et des bêtes en traçant derrière nous un sillon d'amour. [...]
Nous vivrons d'aumônes. Nous demanderons, au nom de Notre Seigneur, la charité aux passants des villes. Nous irons dans les fermes et dans les champs implorer les paysans. Et à tous nous parlerons de Dieu et du commandement d'amour. (III, 8)

Le curé a beau lui expliquer qu'il est en train de faire un mauvais usage de la grâce qui l'a touché, que l'Évangile est un texte nécessitant d'être interprété¹⁹, l'illuminé n'en démord pas et devient, au yeux du prêtre, un dangereux « révolutionnaire » :

CURE : Qui sait si vous n'allez pas, dans un mouvement de charité inconsidéré, vous enflammer pour des idées soi-disant généreuses et, disons le mot, révolutionnaires ?
CLERAMBARD : Pourquoi ? Il y a tant d'injustice dans le monde.
CURE : j'en étais sûr ! Vous voilà déjà parlant de justice et d'injustice ! Sachez-le, Notre Seigneur lui-même ne fondait aucune espérance sur la justice de ce bas monde. Ce n'est que dans l'au-delà que la veuve et l'orphelin peuvent compter sur Lui.
CLERAMBARD : Curé, vous êtes en train d'interpréter les Évangiles.

...et un fou aux yeux du psychiatre tôt convoqué, lequel le déclare atteint de « mythomanie, perversion mentale, régression anormale de l'instinct de propriété, confusion des valeurs sociales... C'est très grave » (IV, 11).

La fable s'achève par un miracle : une nouvelle apparition de saint François, mais devant l'ensemble des personnages de la pièce. Tous sont convertis, y compris la prostituée et la famille de la riche héritière, tous grimpent dans la roulotte... sauf le curé et le psychiatre, qui étaient présents mais, eux, n'ont rien vu !!!

Comment interpréter cette étrange et humoristique histoire, bien dans la veine fantastique de Marcel Aymé ? Il paraît évident que le curé et le docteur représentent le conservatisme des vieilles institutions, jalouses de leurs privilèges. Le fait que le docteur soit psychiatre revient à traiter de fous ceux qui souhaitent changer le monde.

Changer le monde... C'est ce que voudra, anticipant sur les révolutions de la fin des années 60, le François du roman de Joseph Delteil (1960). Mais comme nous nous intéresserons à l'adaptation théâtrale qu'en fit, en 1990, Viviane Théophilidès, nous reprenons pour l'heure notre démarche chronologique afin de saluer les manifestations qui eurent lieu à l'occasion du huitième centenaire de la naissance du pauvre d'Assise (1982), opérant à l'occasion un détour par la musique et le chant.

¹⁸ Marcel Aymé, *Théâtre complet*, avant-propos de Michel Lécureur, Gallimard, 2002, p. 10. *Clérambard* fut joué pour la première fois en mars 1950 à Paris, à la Comédie des Champs-Élysées.

¹⁹ Le curé reproduit exactement la situation qui eut pour effet, au XIII^e siècle, la « trahison » de la règle franciscaine

Musique et opéra. Le cheminement de la grâce

François d'Assise n'est pas absent de la scène musicale du XX^e siècle. Damien Vorreux signale un oratorio en cinq épisodes et sept tableaux de Charles Tournemire, composé à Assise en 1937-38, *Il Poverello d'Assisi* (titre italien mais texte français). Alfredo Barbina relevait, en 1927, un *San Francesco d'Assisi* de Giovanni Francesco Malipiero. Il signale, pour 1981, une comédie musicale de Mario Castellacci et Renato Biagioli, *Forza, venite, gente ! (Allez, venez, braves gens !)*, libre revisitation des *Fioretti* en vingt tableaux « chantés, dansés et sautés » par vingt et un jeunes interprètes²⁰.

L'œuvre d'importance qui marque la célébration de ce huitième centenaire est un opéra d'Olivier Messiaen en trois actes et huit tableaux, *Saint François d'Assise*, qui est l'aboutissement de huit années de travail. Rolf Liebermann, directeur de l'Opéra de Paris, ayant commandé en 1975 à Olivier Messiaen une œuvre lyrique, le musicien-librettiste « choisit le sujet le plus proche de son cœur : la vie et la trajectoire spirituelle de son saint préféré, François, dont le prêche aux oiseaux comblait l'ornithologue passionné qu'il était »²¹. Achievé en 1983, l'opéra fut créé en novembre à Paris avec José Van Dam dans le rôle principal.

Il s'agit d'un opéra d'une durée totale de quatre heures, et pourtant fort peu de scènes y sont représentées, l'auteur ayant opéré des choix en fonction de la clef de lecture qu'il entendait donner. Dans un entretien publié avec le texte du livret, il dit avoir voulu exprimer sa foi catholique « grâce à un sujet qui en traduit les principaux mystères », par « un drame tout intérieur », une œuvre qui décrit « tableau après tableau le cheminement de la grâce divine dans l'âme d'un des plus grands saints »²².

Les scènes choisies sont très limitées et donnent de François l'image d'un ascète solitaire. Fort peu de personnages, décors réduits à l'essentiel, aucune scène de ville ou de village mais la campagne, la grotte de l'ermite, la chapelle. Reprenant largement les termes du *Cantique des créatures*, l'auteur fait longuement exprimer à François ce qu'est « la joie parfaite », puis met en scène le baiser au lépreux, la visite d'un ange voyageur au Saint en prière, le prêche aux oiseaux, les stigmates, la mort. Il affirme avoir volontairement éliminé les épisodes de violence, y compris la rupture avec le père, car « les journaux parlent assez de crimes et jamais de bonnes actions ». Nous avons là une diégèse parfaitement lisse, les seules courtes exceptions étant le sursaut de colère du lépreux, tôt calmé par le miracle de la guérison, et la rudesse de frère Élie qui rabroue vertement l'ange venu frapper à la porte du couvent, dans une scène qui est une longue réécriture d'un chapitre peu connu des *Fioretti*²³. Aucune velléité révolutionnaire dans cette nouvelle réécriture, qui offre l'image édulcorée (et décevante, avouons-le, si l'on s'en tient au seul livret) d'un saint en constant ravissement, tel que le présentaient les tableaux et les fresques d'autrefois : en un mot, un saint directement dérivé de quelques épisodes des *Fioretti* (mais non les plus célèbres) et de la *Legenda maior* de Bonaventure de Bagnoregio.

²⁰ Alfredo Barbina, *art. cit.*, p. 296.

²¹ Harry Halbreich, « Saint François d'Assise, clef de voûte d'une vie créatrice », in Olivier Messiaen, *Saint François d'Assise*, Scènes franciscaines en trois actes et huit tableaux, Deutsche Grammophon, 1999, 4 CD + un fascicule de 160 p. (citation p. 82 du fascicule).

²² Propos recueillis par Jean Christophe Marti en janvier 1990 pour *L'avant-scène opéra*, reproduits in *Ibidem*, p. 69.

²³ Il s'agit du chapitre IV, qui contient deux histoires juxtaposées, dont celle de l'Ange voyageur, largement exploitée par Messiaen. Frère Élie était devenu directeur du mouvement franciscain dès le retour de François des croisades. La tradition fait de lui un personnage autoritaire et peu sympathique. Les *Fioretti* le vouent à une damnation que seule l'intervention de François pourra éviter.

N'étant pas musicologue, nous ne pouvons nous baser que sur la lecture du texte et l'écoute profane des CD. On apprécie le large usage, depuis le début jusqu'à la fin du livret, du texte hautement poétique qu'est le *Cantique des créatures* – fondu en une prose aux phrases épurées – qui fait de l'œuvre un hymne à la nature, ainsi que le long passage du prêche aux oiseaux, où François s'adresse à ses frères ailés, lesquels lui répondent en une variété qui reflète la passion de l'auteur pour l'ornithologie : sœur tourterelle, frère troglodyte, frère rouge-gorge, sœur fauvette, frère gammier, et oiseaux des îles que François voit en rêve (frère copsaltria, frère philémon, sœur géryone)... « Il y a là presque tous les chants d'oiseaux notés au cours de ma vie, toutes mes couleurs d'accords, tous mes procédés harmoniques, et même des innovations surprenantes : par exemple la superposition de tempi différents qui permet l'indépendance totale de plusieurs instruments », déclare Olivier Messiaen²⁴. Mais ce saint François ermite mystique cher au cœur de l'auteur apparaît comme totalement coupé du monde, qu'il s'agisse du monde médiéval ou de notre temps.

Précisons toutefois que l'aspect mystique n'est pas totalement absent des trois œuvres qui marqueront les années 90. Il est évident que leurs auteurs se sont eux aussi inspirés des textes, et que chacun a opéré des choix. L'épisode sur la « vraie joie », la joie parfaite, qui consiste non pas à opérer des miracles ni à tout savoir, mais à supporter la souffrance en pensant à la croix du Christ, réécriture très fidèle et précise d'un chapitre des *Fioretti*²⁵, et qui occupe la totalité du premier tableau de Messiaen, est présente, mais de façon très abrégée, chez Marco Baliani, où François déclare que la « vraie joie » est d'être frappé et insulté. « Mais alors tu es idiot », lui est-il prosaïquement répondu. L'épisode du lépreux, lui aussi issu d'un des *Fioretti*²⁶, est présent tant chez Joseph Delteil que chez Baliani, à la différence – non négligeable – que chez eux le lépreux n'est pas miraculeusement guéri. Quant à la conférence aux oiseaux, chez l'auteur italien elle se limite à une très brève allusion métaphorique :

François parle aux poissons, tient des conférences devant les oiseaux, se met à traiter avec ce brigand de loup de Gubbio. Pour François, c'est comme si toutes les créatures pouvaient revenir en arrière dans le temps, dans un paradis perdu, frères et sœurs les unes des autres, et que toutes s'arrêtent pour l'écouter...

tandis que Joseph Delteil met en scène François troquant au marché les oiseaux d'un vendeur pour les libérer (« Mes frères les oiseaux... »)²⁷.

Il y a donc un monde entre le saint François mystique d'Olivier Messiaen et le François terre à terre, bien ancré dans le monde et d'inspiration « révolutionnaire », que mettent en scène, dans les années 90, Joseph Delteil, Dario Fo et Marco Baliani. La présence du mot « saint » dans le titre de l'œuvre lyrique est significative.

Années 90 - Changer le monde : une révolution « à la française » ? Le François de Joseph Delteil et Viviane Théophilidès

De façon tout à fait étonnante, le XX^e siècle s'achève avec le triomphe de François sur les planches, et par une forme de théâtre apparentée au théâtre de narration initié par Dario Fo en 1969, quand il monta l'étonnant spectacle qu'est *Mystère bouffe*, se faisant jongleur d'un

²⁴ Propos recueillis par Jean Christophe Marti, *art. cit.*, pp. 69-70.

²⁵ Il s'agit du chapitre VIII : Comment saint François apprit à Frère Léon que la joie parfaite réside dans la parfaite véritable patience.

²⁶ Il s'agit du chapitre XXV : Du lépreux blasphémateur dont François guérit l'âme et le corps.

²⁷ Dans les *Fioretti*, François demande à un chasseur de tourterelles de libérer les oiseaux qu'il s'appête à vendre (chapitre XXII : De la pitié que saint François avait pour les animaux pacifiques).

Moyen Âge revisité – un spectacle qui eut et continue à rencontrer un succès international. Le *François le saint jongleur* (*Lu santo jullàre Francesco*) de Fo, monté en 1999, est interprété par lui seul ; le *Francesco a testa in giù* (*François la tête en bas*) de Marco Baliani, créé la même année, est interprété par deux acteurs narrateurs qui interviennent alternativement et se donnent la réplique. Avant eux, en France, Viviane Théophilidès avait adapté pour la scène le *François d'Assise* de Joseph Delteil²⁸, imaginant une autre forme de récitation : un narrateur témoin figurant dans le texte sous l'appellation de « Celui qui a vu François » et un groupe d'acteurs jouant, au fur et à mesure de la narration, les petites scènes évoquées par le témoin-narrateur – une forme de spectacle peut-être inspiré des téléfilms, quand, au moment où un personnage s'apprête à raconter un épisode qu'il a vécu ou dont il a été témoin, un fondu enchaîné permet au téléspectateur d'assister en direct à la scène.

Dès le prologue, ce narrateur-témoin affirme avec véhémence l'authenticité de son témoignage : « Je l'ai vu, de mes yeux vu, ce matin, au bout de ma vigne », et cette phrase sera réitérée à plusieurs reprises. Mais, de témoin contemporain de François, le narrateur nous fait tôt basculer dans le présent du spectacle, usant d'un langage qui est celui de nos jours : « ceci n'est donc pas une biographie... plutôt une romance, une rhapsodie, l'almanach du Père François... un reportage en somme : j'y étais, je l'ai vu ».

Le jeu de palimpseste est déclaré d'entrée : un texte-source ou hypotexte, la légende de François d'Assise, que tout le monde connaît – d'où la manière dont certains épisodes célèbres sont annoncés, par exemple : « La voilà donc, l' "Affaire du père" »... ou encore : « On a dépensé des folies d'encre et des océans d'ironie à propos de l'OPERATION STIGMATES. Je n'y vois qu'un phénomène naturel, mais à son apogée » – et un texte d'arrivée ou hypertexte qui en est une réécriture, actualisée. Le narrateur-témoin revendique humoristiquement son droit de présenter du saint l'image qu'il voudra, celle qui sera la plus « utile » au message qu'il entend délivrer :

Eh ! Ce n'est pas un simple « objet de piété » qu'un saint. Moi, c'est un saint utilitaire qu'il me faut, un de ces profitables saints qu'on porte en procession par la campagne pour en soutirer pluie ou grosse vendange. [...] Je rêve d'un saint François moderne, d'un saint François pour la jeunesse, qui répond 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... Telle est la révolution à la française !

Alors qu'Olivier Messiaen n'avait choisi que quelques épisodes, en fonction de l'image qu'il souhaitait offrir du Saint, la pièce de Delteil-Théophilidès traite l'ensemble de la vie de François, depuis sa jeunesse dorée de fils de riche marchand jusqu'à sa mort. Dans le texte publié, les différentes scènes portent des titres qui en ciblent le contenu et scandent les étapes – François a vingt ans, La découverte de l'Évangile, Les oiseaux, L'enlèvement de Claire, On a perdu la règle, François prend le maquis, Adieu – mais à l'intérieur de ces étapes, d'autres sont brièvement résumées en une ou deux phrases (le lépreux, les Croisades, le voyage en Égypte etc.). D'où un panorama complet, mais où n'est pas perdu de vue l'orientation de la réécriture : la révolution « à la française » par laquelle François et ses compagnons entendent changer le monde.

Dès la première scène est évoquée la guerre entre Assise et sa voisine Pérouse, au cours de laquelle François, qui y participait, a été fait prisonnier : une occasion de réfléchir et d'évoquer, au-delà de ce conflit précis, les guerres d'autrefois et celles d'aujourd'hui :

²⁸ *François d'Assise* de Joseph Delteil, adaptation et mise en scène de Viviane Théophilidès, L'Avant-Scène, 1^{er} juillet 1990, n°872/873, pp. 33-65.

FRANÇOIS : De quoi ouvrir l'œil, réfléchir... La guerre... drôle de guerre déjà, où national et social, passions et calculs politiques s'emmêlent diaboliquement. Des millions de morts pour un bout de province, une nuance religieuse, une idéologie oblique.

Libéré, il aide son père à la boutique. D'où un discours où le roman de Delteil (1960) se teinte fortement d'accents politiques sous la plume du metteur en scène :

FRANÇOIS : [...] Vendre du drap, du drap vendre, du vendre drap. Sempiternellement. Où est l'homme ? Vivre... faire la guerre à la boutique de la mort... la vie à vide, pure perpétuation, interminable bis... à la chaîne... la dictature de l'état civil, quoi ! La tyrannie du calendrier, condamné à son pays, à son époque, à son espèce, à perpétuité.

La découverte de l'Évangile est présentée comme une révélation. C'est le manuel d'un monde nouveau surgi après le monde ancien représenté par l'Ancien Testament. La lecture qu'en fait François avec le prêtre de Saint-Damien le résume en un message d'amour formulé de telle façon qu'il s'adresse à notre temps :

LE PRETRE : Mais oui, c'est ça, tel quel : « aimez-vous les uns les autres ».

FRANÇOIS : Aimez-vous les uns les autres... Voilà. Voilà... Aimez-vous les uns les autres, riches et pauvres, charmants ou laids, jeunes ou vieux, hommes et femmes, nègres, blonds ou bleus, petits d'homme, aimez-vous les uns les autres.

... alors que ceux qui le récitent, aujourd'hui, le font mécaniquement, sans chercher à en comprendre le sens simple et profond :

FRANÇOIS : [...] Chaque jour, toute une humanité, cinq cents millions de chrétiens, dit-on, récitent immobilement l'Évangile comme à l'Opéra-Comique, la lèvre froide, le cœur ailleurs... un moulin à paraboles... ? Eureka ! Eureka ! *(Et il saute au cou du vieux prêtre, lui tire la barbe)*

LE PRETRE : Tu es fou, tu es fou !

Suit une comparaison exaltée entre l'Ancien Testament, violent (« Ça vaut Homère ou Shakespeare... Tout ce sang barbare, ce ronronnement de lamentations, ces étripements de philistins m'ennuient. »), alors que l'Évangile, « C'est le Livre du jeune Dieu, du Dieu humain si j'ose dire [...] où tout est eau de source, pain de froment, cœur de soleil ». D'où, pour faire la « révolution », la nécessité de prendre l'Évangile « à la lettre ! » :

LE PRETRE : Ce serait toute une révolution.

FRANÇOIS : Eh oui ! La vraie Révolution, la grande, la seule, l'Évangile, c'est la révolution contre la condition humaine, contre la nature humaine. L'histoire se divise en deux : avant Jésus et après Jésus. L'Évangile, c'est de l'ère nouvelle, l'An I de la liberté.

François souligne ainsi la portée révolutionnaire du message évangélique et en fait la métaphore de la lutte d'un monde nouveau, un monde de fraternité, de paix et de justice, contre un monde ancien, l'Ancien Régime, monde de violence et d'injustice, représenté métaphoriquement par l'Ancien Testament.

Cette métaphore va se poursuivre et affleurer à l'occasion, de manière explicite. Par exemple quand le narrateur évoque l'invention par François du nouvel ordre laïc qu'est le Tiers-ordre :

Il ne s'agit de rien moins que de rassembler toute la chrétienté en un seul monastère. Tous chrétiens – par degrés – Tous moines – peu ou prou – La société française. Vue grandiose et proprement révolutionnaire : un 89 chrétien. Le Tiers-ordre ou l'avènement du Tiers.

D'où comme souvent pendant ou après les mouvements révolutionnaires, l'intervention de l'État – ici la Papauté, représentée par Frère Élie, le franciscain "politique" qui devient directeur de l'Ordre :

ÉLIE : C'est merveilleux, songeait la Papauté. Toute cette effervescence mystique, cette vague évangélique... Il y a là une immense force... À surveiller toutefois, à contrôler... Encore un peu et ce sera l'anarchie. [...] Ce précieux mouvement franciscain, il s'agit de l'utiliser, de le canaliser, de l'embrigader... François est un saint, c'est entendu, mais...

D'où aussi la démission de François qui voit sa règle dénaturée – une démission et un retrait dans la montagne de La Verna (Alverne), verbalisés de manière on ne peut plus actuelle : « François prend le maquis ». Pire, l'affaire des stigmates (un phénomène psychosomatique, assure le narrateur) ayant été montée en épingle, le corps de François va être utilisé à des buts spéculatifs purement économiques par le rusé Élie. Car, rappelle le narrateur, « le corps d'un saint, au Moyen Âge, représente pour une cité un incomparable trésor ! ».

Il en résulte que le « Petit Pauvre » est enterré dans une somptueuse Basilique, « au mépris de sa volonté ». D'où la résolution finale de frère Sylvestre de la faire « sauter à la dynamite ». Un finale qui est comme un nouveau départ possible de l'action, et donc une invitation, pour notre présent, à ne pas renoncer à vouloir « changer le monde ».

Les quelques citations que nous avons insérées ont montré que non seulement l'histoire médiévale de François est racontée avec le filtre du présent, mais que le langage aussi mêle les temps, les époques et les lieux. Parfois avec un retour en arrière (le lépreux demande à François : « Quo vadis ? » ; devant le prêtre François s'exclame « Eureka ! »), plus fréquemment avec des promenades dans le temps. Les acteurs jouant les compagnons de François citent avec une désinvolture amusée Foch, Malraux, Lénine, Bossuet, Freud. François lui-même évoque Homère et Shakespeare. Claire est enlevée par un Don Juan qui est en fait Don Dieu... L'universalité de l'aventure de François dépasse même les frontières de notre monde occidental : le narrateur ayant dit qu'il « se construisit une cabane », un compagnon enchaîne : « D'autres disent hutte, case, paillotte, igloo, wigwam » ; et le narrateur de poursuivre : « Le camping, quoi ! ». Quant aux exhibitions de François sur la place d'Assise, elles pourraient avoir lieu n'importe où et n'importe quand : « Ça se passe ce matin même, sur la Grand-place de votre patelin, place aux Herbes à Carcassonne, place du Vieux Marché à Rouen, place de l'Œuf à Montpellier ».

Joseph Delteil et Viviane Théophilidès ont écrit une nouvelle biographie de François d'Assise qui est bien loin de l'opéra sacré d'Olivier Messiaen. C'est une parabole laïque racontant une aventure humaine extrême, guidée par un but de fraternité dont notre monde d'aujourd'hui aurait bien besoin. Interrogé sur son intérêt pour François d'Assise, Joseph Delteil répondait :

J'ai appelé ce livre *François d'Assise* et non pas *Saint François*. [...] Je prétends que tous hommes, s'il le voulait, pourrait être François d'Assise sans être saint le moins du monde. J'imagine très bien un François d'Assise laïc et même un François d'Assise athée. Ce qui importe avant tout, c'est l'état d'esprit "françoisier" et non pas sa place dans un fauteuil doré dans le Paradis.

Viviane Théophilidès, quant à elle, dit avoir reçu, à la lecture de Delteil, le choc d'une littérature s'adressant au cœur et en même temps pleine d'humour. « Je ne crois pas en Dieu »,

dit-elle, « mais ça ne m'empêche pas d'aimer les gens qui, comme François d'Assise, ont un humanisme si profond et si violent qu'ils veulent vivre l'Évangile à la lettre, "s'aimant les uns les autres" ». Pourquoi s'intéresser aujourd'hui à François d'Assise ? Parce qu'à l'Ouest le mot d'ordre général est : « Enrichissez-vous ! », parce qu'à l'Est une grande utopie s'effondre avec un bruit mou, telle une baliverne.

Le *François* de Dario Fo est également celui d'un auteur non croyant, mais qui exalte dans ce personnage le champion de l'égalité entre les créatures, et surtout de la paix.

Le « François Fo » de Dario Fo : *François, le saint jongleur*

Avec ce long monologue mettant en scène François d'Assise, Dario Fo redevient, en 1999, le grand jongleur médiéval auquel il s'était identifié dès 1969 avec *Mystère bouffe*, s'assimilant à François en qui, comme l'indique le titre du spectacle, il voit un de ses prédécesseurs. Représenté pour la première fois à Spolète, le texte fut souvent modifié, si bien que, plus encore que pour tous les autres textes de l'auteur-acteur, on peut ici parler de « texte mobile »²⁹. Comme il le fait désormais depuis plusieurs années, Fo a comme décor une grande toile de scène qu'il a lui-même peinte, où il a esquissé les épisodes qu'il s'apprête à narrer.

Le texte est le résultat de nombreuses recherches – textes historiques, biographies officielles, fables populaires. Il en ressort un protagoniste plein de vitalité, d'ironie provocatrice et de joie de vivre. Dario Fo, en effet, ne propose pas une lecture désacralisante de François mais une vision « anticanonique et révolutionnaire », faisant de l'expérience mystique « une expérience potentiellement révolutionnaire que l'hégémonie de l'Église tend à domestiquer ». « François », déclare Fo, « a été continuellement censuré. C'est un homme profondément politique. Je l'ai projeté dans la lutte des classes »³⁰. Inévitablement, l'auteur a été accusé de manipuler l'histoire. Mais les recherches qu'il a effectuées l'ont convaincu de la validité de la thèse qu'il propose : un François jongleur, un frère utilisant les techniques traditionnelles des jongleurs des places publiques (rire, gesticuler pour attirer et retenir l'attention du public, utiliser le pouvoir transgressif de la scatologie) au profit d'un message qui entend frapper aussi bien les vices du peuple que les abus de pouvoir de l'Église.

Alors que le spectacle de Delteil/Théophilidès se présentait délibérément comme la narration-récitation – aujourd'hui – d'une aventure humaine médiévale, maintenant constamment et avec humour une distance, Dario Fo se glisse pleinement tantôt dans la peau de François tantôt dans celle du jongleur médiéval qui raconte l'histoire du Saint. La relation avec notre époque n'est pas déclarée, elle est implicite, c'est au public de la décoder (aidé, il est vrai, par les mimiques et les allusions directes que Fo a coutume d'introduire dans tous ses spectacles, mais aussi par les prologues que généralement il prononce avant de jouer afin de "préparer" les spectateurs), un public fidèle qui, en 1999, connaît désormais bien les ficelles de ce théâtre. En effet, dès *Mystère bouffe*, Dario Fo a souvent répété que, par exemple, raconter l'histoire de la naissance du vilain (né du pet d'un âne), c'est raconter allégoriquement l'histoire de l'ouvrier, exploité et condamné à l'être éternellement par une loi prétendument divine ; en parlant de religion, comme le faisaient les jongleurs, il parle de politique et la donne en spectacle. De ce fait, raconter et jouer François d'Assise, c'est parler de l'éternelle mainmise des institutions officielles sur les mouvements « révolutionnaires »,

²⁹ Les différentes éditions italiennes de ce texte présentent de très larges variantes. En français : *François, le saint jongleur*, traduction de Toni Cecchinato et Nicole Colchat, Lille, La Fontaine, 2012, 61 p.

³⁰ Marisa Pizza, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 317.

c'est surtout présenter un modèle d'action ; c'est enfin souligner la validité de l'art de la scène pour tenter de donner un ordre plus humain à la société.

Concevant ce spectacle, Dario Fo a opéré un choix parmi les nombreuses légendes existantes. Le premier texte, qui revêt la fonction de prologue, raconte un épisode que l'on situerait vers la fin de la vie de François mais qui donne le ton et le rythme de l'ensemble de la performance. Il s'agit d'une « concione », un vigoureux discours adressé aux Bolognais devant lesquels François est venu prêcher. André Vauchez explique que ce terme (*concione*), employé par Thomas de Split pour qualifier les sermons de François, « renvoie au vocabulaire de l'éloquence politique la plus triviale, celle des assemblées citadines (*concio*) des villes de l'Italie communale où des orateurs improvisés et peu lettrés s'efforçaient d'emporter l'adhésion populaire grâce à des gestes, des effets de voix et à un langage direct et gouailleux propre à impressionner les foules »³¹.

Ce « sermon de Bologne » – inventé par Fo mais, assure-t-il, recréé d'après les lectures et témoignages dont il a eu connaissance – opère dès les premiers mots un renversement de situation proprement théâtral auquel personne (ni le public médiéval de la fiction ni les spectateurs actuels qui s'y superposent) ne s'attendait : au lieu de faire de sévères reproches aux Bolognais et d'invectiver contre les atrocités des guerres entre familles et entre villes, François les félicite à grands gestes et mime les « massacres triomphaux » qu'ils ont effectués. Une véritable exhibition de jongleur où est largement utilisé l'humour noir. Qu'on en juge par ces quelques exemples :

(Avec emphase) Bolognais ! quelle belle race que la vôtre ! Débordant de force et de courage, vous vous lancez au combat, vous vous égorgez, fous de plaisir (*Il improvise une absurde danse de guerre avec pantomime de collisions et chants de bataille*) [...]

Bolognais !

Vous êtes magnifiques ! Depuis un temps infini vous êtes en guerre contre les habitants d'Imola, cette race infâme de chiens bestiaux ! Il est plus que juste et saint que vous vous précipitiez pour les massacrer en hurlant contre eux, comme des fous !

Quels chocs ! Quelle bataille ! [...]

Et le Pape Innocent III ? La moutarde soudain lui est montée au nez, il a sauté sur son cheval et, maniant la lance comme un guerrier, il a entraîné l'armée des Français contre les Albigeois ! Et vous aussi, Bolognais, vous êtes montés à cheval avec eux.

Le massacre a été triomphal !

Puis ils sont allés en Terre Sainte, libérer le Saint Sépulcre : « Ah ! Ah ! Quel saint massacre ! Magnifique ! Bravo ! » Et ceux qui sont restés à Bologne, « que faisaient-ils ? ils se grattaient le ventre ? » Non, ils s'entretuaient entre familles rivales : « Quelle belle tuerie ! Quatre cent cinquante morts en une semaine ! Tous Bolognais ! Quelle satisfaction... se zigouiller en famille ! ».

Un récit a contrario dont l'efficacité fut indéniable puisque, affirme Fo, ce type de discours eut pour effet d'induire les populations à signer un traité de paix. Effectivement, André Vauchez confirme l'efficacité de François dans le règlement de querelles intestines entre cités italiennes. Thomas de Split, clerc dalmate qui étudiait à Bologne, rapporte que le discours que prononça François en 1222 ramena la paix dans les familles déchirées par de vieilles haines meurtrières. Il intervint aussi pour mettre fin aux luttes entre factions qui déchiraient la ville d'Arezzo³². Le choix de Fo de placer en introduction cette forme inattendue de plaidoyer pour la paix est également – on l'aura compris – une manière pour lui de prononcer, par François interposé, un plaidoyer pour la paix dans le monde.

³¹ André Vauchez, *op. cit.*, p. 130.

³² *Ibidem*, p. 119.

Ensuite les épisodes suivent un ordre chronologique. De l'un à l'autre Fo ménage une transition et effectue un résumé de ce qu'il s'apprête à jouer, comme il le faisait dans les prologues de *Mystère bouffe* : ainsi avons-nous d'abord un moment de la jeunesse de François, à savoir la révolte contre les puissants pleins de morgue de la ville – la lutte des classes, on le sait, a toujours été un thème récurrent chez Fo³³. Suit l'épisode du loup de Gubbio (un vrai loup, comme dans le chapitre correspondant des *Fioretti*³⁴), moment théâtral savoureux et occasion – car Fo brode et effectue des digressions à l'envi – de critiquer la ladroterie, le sens de la propriété et le peu de charité des moines. Puis, également garni de plaisantes digressions, le voyage à Rome et la rencontre avec Innocent III, un pape anti-chrétien qui fait mille difficultés avant d'accepter la règle monastique élaborée par François. Alors que l'issue favorable de cette rencontre est racontée par la tradition officielle à l'aide de rêves prémonitoires envoyés par un ange au Pontife, Fo donne une version scatologique des faits, nauséabonde et grotesque, mais tout à fait dans la ligne à la fois de son comique et des récits populaires relatant les nombreuses excentricités de François. Le pape, pour se débarrasser de cet importun, lui aurait conseillé d'aller prêcher aux cochons – une provocation que François accepte, car c'est pour lui l'occasion de revenir, mission accomplie, souillé d'excréments porcins, empuantant un banquet et même obtenir des excuses du pape lui-même ! Or cet épisode, pour nous difficilement véridique, n'a pas été inventé de toutes pièces. André Vauchez rapporte que, selon le chroniqueur Roger de Wendover, le Pape aurait effectivement enjoint François d'aller parler aux porcs et de se rouler avec eux dans la fange. Ce qu'aurait fait François, qui ensuite serait revenu trouver le Pontife, lequel, « ému par son humilité et son esprit d'obéissance », « aurait alors accédé à sa requête³⁵ ».

Le spectacle se termine sur la mort de François, une mort que, avec tout le respect dû aux souffrances du malade, Fo s'amuse à mettre au centre d'une dernière comédie visant à faire la nique à ceux qui voulaient s'accaparer les dernières heures du futur saint afin de pouvoir ériger dans la ville une belle cathédrale, source d'orgueil et de richesses. Le voici quasiment contraint par l'évêque à passer la nuit dans son palais ; mais le lit a un matelas si grand et moelleux que, ballotté, il a le mal de mer. Comment faire pour échapper à cette prison dorée et aller mourir à la Portioncule ? Pour s'éteindre dans la joie, il demande à ses compagnons de chanter... afin d'étouffer le bruit de son départ... et de le transporter en catimini dans sa chère petite chapelle. Toute la nuit quelques-uns vont donc entonner des chants à gorge déployée :

Les soldats qui montent la garde au-dessous écoutent le chant et commentent :

– Oh là là, le Saint est en train de partir, mais il s'en va dans la joie !

Dans les parages il y a un prêtre : – Il ne me semble pas très digne... juste au moment où l'on doit se préparer à bien mourir, de se mettre à chanter des chansons gaies !

Pendant que les autres s'éclipsent et le transportent en cachette jusqu'à la Portioncule.

Les choix opérés par Fo, dans la ligne de la thématique et des caractéristiques de son théâtre, visent, comme toujours, à souligner combien les institutions sont jalouses de leurs privilèges ou de leur pouvoir, combien elles respectent peu elles-mêmes les préceptes qu'elles ordonnent d'appliquer. Et il le fait, selon son habitude, en usant largement de l'ironie, du grotesque, se transformant devant le public en jongleur, présentant un François si personnalisé que la critique a parlé d'un « François Fo ». Mais chaque auteur ou artiste qui recrée un

³³ Un épisode confirmé par André Vauchez, qui explique que les couches supérieures de la bourgeoisie – le *popolo* – luttèrent pour arracher au patriciat urbain une participation au pouvoir (*Ibidem*, p. 117).

³⁴ Il s'agit du chapitre XXI : Comment saint François, par vertu divine, transforma en animal doux un loup très féroce.

³⁵ André Vauchez, *op. cit.*, p. 98.

personnage ou un événement du passé ne parle-t-il pas de lui-même ? L'historien André Vauchez en personne le précise dès l'introduction à son ouvrage : « actualiser François, comme on le fait souvent, n'est qu'une façon déguisée de parler de nous-mêmes en faisant semblant de parler d'un autre »³⁶.

Remarquons toutefois que le François de Dario Fo n'opère aucun miracle (sinon raisonner le loup de Gubbio – mais là nous sommes dans le domaine de la fable allégorisante), et qu'il n'est fait nulle mention des stigmates, même pour en réfuter le caractère divin.

La même année Marco Baliani proposait lui aussi sa vision de François d'Assise, mais par un spectacle de genre et de contenu tout à fait différents. Les qualités de cette dernière comédie en font, pour l'heure, à notre avis, l'aboutissement le plus réussi du processus de réécriture dont le Petit Pauvre a été l'objet.

Un François qui fait l'arbre droit ! *Francesco a testa in giù* de Marco Baliani

Monté la même année que de celui de Dario Fo, le spectacle de Marco Baliani en est à la fois très différent et complémentaire³⁷. Différent car il prévoit deux narrateurs et, même si pour la durée d'une seule comédie les choix s'imposent, y est racontée la quasi totalité de la vie de François, depuis la dernière fête du jeune homme avant sa conversion jusqu'à la construction *post mortem* de la figure de saint qu'on lui fit endosser. Ce que les deux narrateurs entendent souligner, c'est l'humilité du Pauvre d'Assise, en racontant le rêve extrême qui fut le sien, ce rêve impossible de pauvreté, rêve trahi par ses continuateurs, trahison métaphorisée par l'énorme basilique Sainte-Marie-des-Anges qui écrase aujourd'hui la petite chapelle de la Portioncule reconstituée à l'intérieur, à son emplacement d'origine (on se rappelle que les acteurs-personnages du texte de Delteil/Théophilidès voulaient faire sauter la Basilique à la dynamite³⁸).

Le premier moment du récit – celui qui expose le but du spectacle – revêt la fonction de prologue. Il est placé sous le signe de l'âne, humble créature vouée aux durs labeurs, un âne que le narrateur a vu gravissant une côte, et sur le dos duquel était assis, appuyé à de lourds ballots, un moine :

Il y a trois ans, j'ai rencontré François d'Assise. J'étais en Grèce, dans un petit village de la région du Mont Athos. [...] Le soleil frappait à pic. À un certain moment, le long d'un sentier qui conduisait à l'extérieur du village, je vois un moine sur un âne. La montée était très raide. Le moine était entièrement vêtu de noir, assis les jambes de côté. L'âne était écrasé sous le poids de sa charge : à droite le moine, à gauche deux énormes ballots, deux amphores et un fagot de bois. Il marchait plié en deux, je me demandais même comment il faisait pour rester debout ; de temps en temps le moine le fouettait avec une longue branche et à chaque coup on entendait un sifflement dans l'air. L'âne ne réagissait pas, il continuait à monter, à grimper lentement la pente de ses pattes sèches qui frappaient le sol. Je suis resté longtemps à les regarder à contre-jour, jusqu'à ce qu'ils disparaissent dans un nuage de poussière.

Eh bien cet âne, c'était François d'Assise. L'âne, pas le moine.

³⁶ *Ibidem*, p. 18. Bien évidemment, c'est ce qu'André Vauchez va s'employer à ne pas faire.

³⁷ Marco Baliani e Felice Cappa, *Francesco a testa in giù*, Milan, Garzanti, coll. "Elefanti", 2000, 107 pages. À notre connaissance il n'existe pas de traduction française de ce texte.

³⁸ Avec une petite confusion toutefois, dans le spectacle français, entre la Basilique Saint-François, où se trouve le tombeau du Saint, et la Basilique Sainte-Marie-des-Anges, à l'extérieur de la ville, qui coiffe la Portioncule où François est allé mourir.

La dernière scène du spectacle évoque à nouveau cet âne métaphorique : « Frère Âne est arrivé au bout de son chemin »³⁹. Cette place de l'âne, en début et fin de récit, peut évoquer, dans le domaine iconographique, la splendide chevauchée des Rois Mages peinte à Florence par Benozzo Gozzoli dans la chapelle du Palais Médicis : une fastueuse colonne de riches cavaliers serpentant les pentes d'une colline pour aller s'incliner devant la Sainte Famille, et, de part et d'autre de ce luxueux cortège, un âne – symbole de l'humilité du Christ qui naquit pauvrement – et un scribe écrivant l'Évangile.

Le « rêve extrême » de François (un adjectif qui ne manque pas d'évoquer la figure politiquement connotée de l'extrémiste) ne pouvait se réaliser sans qu'y soient apportés des adoucissements, des aménagements. C'est ce que vont raconter les deux narrateurs, qui annoncent d'entrée comment finira (mal) la belle et légendaire histoire.

Marco Baliani se pose donc en conteur – un conteur qui narre et commente à la fois – se plaçant d'entrée dans la position du jongleur. Maints témoignages d'époque avaient souligné le goût des exhibitions de François. C'est avec une excentricité que démarre le spectacle, le premier narrateur présentant son acolyte et le décrivant au public de la salle : « Le voici, vous le voyez ? Il est en train de faire l'arbre droit. Pourquoi ? Pour attirer l'attention ». Il s'est mis « la tête en bas », comme l'indique le titre de la pièce : une position inversée d'ordre physique, empruntée aux jongleurs de passage sur les places publiques, mais dont on comprend vite qu'elle revêt aussi un sens moral, métaphorique. Car regarder le monde la tête en bas, c'est le voir différemment : « ce qui semble beau est laid et ce qui semble sain est malade, tout est à l'envers ». D'où un passage immédiat aux vraies laideurs de notre beau monde. Une transition qui pourrait agacer un public peu amateur de récits édifiants ou lassé des spectacles gauchisants, c'est pourquoi elle est aussitôt habilement déminée par un commentaire goguenard du narrateur – un commentaire distancé qui souligne (sans prétendre le faire) l'autre but du spectacle, à savoir signifier que notre siècle ressemble à bien des égards au monde médiéval de François :

Parfait, vous avez vu ? Maintenant il nous dira que de l'autre côté de la mer les gens ont faim, ont froid, qu'il y a encore une guerre... [...] et là pourrait commencer le prêche : nous pourrions commencer à parler de la nécessité de la paix, nous pourrions parler contre les guerres. C'est ce que faisaient François et ses compagnons... quand ils se mettaient à parler sur les places...

Et sans doute faut-il voir dans ces dernières phrases une allusion au « sermon de Bologne » par lequel Dario Fo ouvrait son propre spectacle.

Le dernier avertissement au public, comme on pouvait s'y attendre, est que le François qui va être mis en scène n'est pas celui de l'imagerie traditionnelle : « Nous n'allons pas vous raconter le François des tableaux et des fresques, celui qui a toujours les yeux levés au ciel et l'auréole sur la tête, comme s'il avait été saint dès le début ». À la fin du spectacle les narrateurs reviendront sur le fait que le François peint par Giotto ne correspond pas à la réalité mais à l'image du Saint qui a été construite à partir du moment où ordre a été donné de détruire les précédentes biographies : « Quelques frères toutefois désobéirent à cet ordre de destruction et vers 1800, dans divers monastères, ont été retrouvés nombre de ces autres écrits sur François, plus proches de la vérité de sa vie ».

Le François de Baliani, comme celui de Fo, est un vrai jongleur, qui met ses talents d'acteur au service du message à délivrer. La description qui en est faite à travers le point de vue d'Ortolana, la mère de Claire, souligne le lien entre charisme et talent – et, implicitement, met en abyme la valeur sociale et politique du théâtre :

³⁹ Frère Âne : c'est ainsi que François avait surnommé son propre corps.

François était tout le contraire de beau, il était petit, il avait des poils noirs au visage, de grandes oreilles de paysan, et pourtant, quand il commençait à parler et à raconter, il se transformait : son habit rustique et déformé s'animait sous l'effet de son corps qui remuait tout entier, ses mains étaient comme des oiseaux. [...] il aurait pu être un jongleur comme les autres, de ceux qui remplissent les places de lazzi et de jeux, mais même en tant que jongleur il aurait été impossible de ne pas le regarder avec admiration. [...] Quand on l'écoutait, on en arrivait à penser que c'était peut-être vrai ce que l'on racontait comme une espèce de miracle, qu'un jour il s'était mis à prêcher aux oiseaux et que ces derniers s'étaient sagement posés sur les branches, de même que, sur les places, les auditeurs s'assoient sur les marches pour écouter.

Baliani fait raconter à ses deux jongleurs l'ensemble de la vie de François à partir de segments ainsi intitulés dans le texte publié : La dernière fête, Le lépreux, La renonciation aux biens, La fuite de Claire, Les croisades, La bataille de Damiette, Le voyage en Égypte, La crèche de Greccio, La retraite au Mont Alverne, La mort ; et il termine avec « La construction du saint », un titre indice de manipulation. On remarque ainsi que Baliani, à part l'épisode de la mort, n'a traité aucun des segments choisis par Fo – et la mort elle-même est racontée de façon toute différente : non pas la farce jouée par François à l'évêque, mais une mort très poétique, vue à travers le regard de Ginepro, le frère simplet à qui François a voulu épargner un spectacle douloureux, lequel aperçoit une nuée d'alouettes tournoyant au-dessus de la Portioncule pour saluer le départ de François. Quant à la visite au Pape, si Fo l'avait racontée en forçant sur le grotesque, Baliani se limite à affirmer qu'assurément elle ne se déroula pas comme le prétend la tradition et que sans aucun doute François, en cette occasion, usa de ses talents de jongleur.

Plus jeune d'une génération (il est né en 1950) Marco Baliani est un disciple de Dario Fo et, comme beaucoup d'acteurs-narrateurs actuels, il se réclame de son exemple de jongleur médiéval-moderne. Les deux narrateurs en effet, comme le faisait Fo dans *Mystère bouffe*, parviennent à eux seuls aussi bien à se glisser derrière le point de vue de tel ou tel personnage, qu'à faire vivre une foule en direct. Le renoncement aux biens sur la place publique d'Assise en présence de toute la population, du père et de l'évêque – une scène qui a donné lieu à de célèbres fresques – est racontée du point de vue des spectateurs ébahis et goguenards, avec des détails triviaux qui sont à la fois sources de comique et indices d'incrédulité de la part des couches sociales inférieures, habituées aux extravagances des riches. François a quitté tous ses vêtements – « même sa culotte ! »... « Mais alors il est vraiment devenu fou ! ». Mais, quand l'évêque le prend sous sa protection :

Aahh, mais alors il veut se faire prêtre... Et c'était nécessaire de faire toute cette comédie ?

C'est bien vrai, les fils de riches, plus ils en ont et moins ils savent que faire de ce qu'ils ont. Ces gens-là sont de la race de ceux qui commandent. Vous allez voir que d'ici quelques années il sera devenu évêque ou cardinal...

La fuite de Claire est racontée de façon vivante et burlesque à travers le point de vue de Monaldo, l'oncle de la jeune fille, qui écume de rage, exprimant la rancœur des nobles, des nantis, à travers un raisonnement qui reproduit l'attachement viscéral aux biens d'une classe jalouse de sa position et de ses privilèges. Le départ de Claire est perçu comme la vengeance de celui qui, lors de la révolte du peuple contre les nobles advenue quelques années auparavant, était du côté de la démocratie :

Et Monaldo se rappelait bien que parmi ces faciès excités et hurlants il y avait le jeune François. [...] Oui, il était là, au premier rang, à inciter les autres, à s'emparer de ce qui ne lui appartenait pas, comme maintenant, exactement comme maintenant.

Mais le message essentiel exprimé par la pièce de Baliani en relation avec notre époque – outre l’invitation à la pauvreté, et donc au partage des biens – est assurément la non violence et l’œcuménisme. Chez Delteil et chez Fo les croisades n’apparaissent que sous forme de brèves allusions. Baliani, au contraire, y consacre quatre scènes, et y emploie des termes qui se réfèrent autant à des événements très récents de notre siècle qu’au XIII^e de François :

Pour inciter les gens à la vengeance on promenait des étendards représentant un Messie ensanglanté, sous lequel on voyait un monstrueux Arabe qui le frappait en lui déchirant les chairs.

La croisade était désormais l’occasion de nouvelles conquêtes et de terribles exactions. Les batailles déchaînées par ces violents pèlerinages n’avaient plus rien de sacré, c’étaient plutôt un jeu de massacre qui ne pouvait se transformer en une bonne affaire que pour les mercenaires en quête de fortune.

Bénir les armes ? François n’avait jamais pensé que pour libérer le Saint-Sépulcre il fallait tuer ceux qui habitaient Jérusalem.

Le récit de la bataille de Damiette est particulièrement violent, évoqué par des mots qui ciblent tout type de guerre motivée par une idéologie :

Le cardinal Pelagio à cheval, l’épée au poing et vêtu de son armure, guide l’assaut, il incite les autres, il leur crie de se jeter sur les Infidèles, au nom de Dieu et du Christ notre Seigneur ! À mort, à mort ! entend-on hurler de toutes parts.

François se rappelle une scène identique de sa jeunesse – la guerre entre Assise et Pérouse – où, pire, les gens parlaient la même langue : « alors aussi on se lançait des insultes, mais dans la même langue, avec les mêmes accents dialectaux »⁴⁰.

André Vauchez a souligné dans son ouvrage que François était revenu ébranlé de ses deux séjours en Orient, car il avait (entre autres) découvert que la réalité ne correspondait pas à ce que l’on décrivait en Occident, et que les musulmans étaient plus attachés que les chrétiens à la prière. Le François de Baliani aussi comprend que l’Orient décrit par les romans qui ont bercé sa jeunesse n’est pas celui que l’on dépeint aux Croisés : « On y racontait que le grand sultan, Saladin, était la fine fleur de la courtoisie, un parfait chevalier : il aurait suffi qu’il reçoive le baptême et il aurait été un modèle de vertu, bien plus que les ronflants chevaliers croisés ».

Dernier élément important d’actualisation de cette réécriture (tout comme chez Delteil et Fo), l’élimination du merveilleux et la rationalisation de la vie de François : le lépreux n’est pas miraculeusement guéri après l’accolade reçue (comme il l’était chez Messiaen), il se sent tout simplement redevenu un moment humain, comme le sont ceux que la maladie a exclus de la société et qu’un geste de solidarité réintègre un temps. Delteil voyait dans les stigmates un phénomène naturel, psychosomatique ; Baliani, faisant sienne l’une des hypothèses émises par les spécialistes autour de cette affaire, assure qu’il s’agit d’une invention *post mortem* de Frère Élie, invention destinée à faire officiellement de François un saint, un nouveau Christ – et donc une personnalité à révéler, non point à imiter. Les stigmates, inventés, seraient devenus

⁴⁰ D’où pour cette scène le tragique final d’un champ de bataille où gémissent les blessés des différents bords : « un vent fait de voix qui implorent dans toutes les langues, qui demandent pitié à l’unisson [...] sur le champ ne restent que des morts assassinés et des assassins ».

l'instrument de la trahison du message de François, rendant son exemple inimitable, alors que François, au contraire, voulait faire de sa vie un exemple à imiter.

Mais ce qui ressort aussi du travail de Marco Baliani, c'est une joyeuse exaltation de la dimension théâtrale, propre à la fois à délivrer un message et à réjouir le cœur. La petite troupe de François et de ses compagnons, vivante par le truchement des deux jongleurs-narrateurs, est elle-même une petite compagnie théâtrale allègre, pourvue de sa comique mascotte, le naïf frère Ginepro. La plus belle scène de « théâtre dans le théâtre », nous l'avons avec l'invention – ici par les compagnons, non par François comme le veut la tradition – de la crèche. De retour des Croisades, François a reçu la douleur supplémentaire, cuisante, de retrouver son Ordre tellement bouleversé qu'il en a abandonné la direction... Aussi, pour lui rendre le sourire, les compagnons décident-ils de « faire à nouveau du théâtre », « comme au bon vieux temps ». Et les voici qui préparent, aidés par les villageois, le spectacle théâtral de la Nativité – la première crèche – où chacun jouera un rôle : la représentation vivante de ce que les Français appellent aujourd'hui une crèche provençale et les Italiens une crèche napolitaine, avec le forgeron, le maçon, le cordonnier, la couturière... Une préparation non dépourvue de notes amusantes : personne ne veut faire le soldat romain, le paysan prête son bœuf mais, dit-il, il s'appelle « Reviens » et risque de lâcher des bouses, le simplet Ginepro veut à tout prix faire l'ange... un moment destiné à devenir éternel, comme le suggère le « truc » de la scène qui soudain se fige au moment, très poétique, où le bébé de « la Mariuccia » est déposé dans la mangeoire.

À la fin du spectacle, conformément à ce qu'ils avaient déjà annoncé au début, les deux jongleurs ne prétendent pas avoir raconté LA vérité. « La vérité est toujours ce que nous désirons », admettent-ils ; « certes nous aussi nous avons raconté un François à nous. Il y a quantité de François qui habitent dans les scènes peintes par Giotto comme chez le plus humble des hommes, dans les récits des *Fioretti* comme dans les nombreux films qui lui ont été consacrés ». Qui fut le vrai François ?

Chacun peut le chercher à sa façon, on peut le chercher dans les innombrables endroits du monde où arriver à vivre est encore un miracle, on peut le chercher aussi dans le monde des choses créées. C'est là peut-être l'endroit où l'on peut vraiment aller chercher François, dans le miracle d'un pré fleuri, dans le vol d'un faucon pèlerin, dans le ciel étoilé d'une nuit de décembre.

Un beau finale, qui unit les différents messages délivrés par François : la paix, la fraternité avec les pauvres et – écologiquement – l'appréciation de l'immense beauté des “petites grandes” choses de la nature.

Épilogue

Christian Bobin a publié en 1992 un roman-essai intitulé *Le Très-Bas* dont a été effectuée une adaptation théâtrale que nous n'avons malheureusement pas trouvée⁴¹. Il s'agit – encore ! – de la vie de François d'Assise : encore un témoignage de l'intérêt suscité par le Petit Pauvre au cours des dernières années du XX^e siècle, et – surtout – une nouvelle confirmation de son actualité, au-delà des huit siècles qui nous en séparent. Baliani plaçait François « la tête en bas » ; le titre choisi par Bobin pour son livre ne désigne pas François mais Dieu, non point « le Très Haut », selon l'usage, mais le « Très Bas », un Dieu placé d'emblée, comme François, du côté des plus humbles, de cette classe d'autrefois,

⁴¹ Christian Bobin, *Le Très-Bas*, Gallimard, coll. “L'un et l'autre”, 1992, 134 pages.

d'aujourd'hui et de toujours. Trois classes, écrit l'auteur en introduction, se partagent le XIII^e siècle : les marchands, les guerriers, les prêtres.

Et puis il y a une autre classe. Elle est dans l'ombre, trop retirée en elle-même pour qu'aucune lumière puisse jamais l'y chercher. Elle est comme la matière première des trois autres. Les marchands y puisent la main d'œuvre dont ils ont besoin. Les guerriers trouvent de quoi renouveler leurs armées. Les prêtres y flairent les âmes dont ils ont goût. Ces trois-là espèrent quelque chose en récompense de leur travail : la fortune, la gloire ou le salut. Cette classe n'espère rien, pas même le passage du temps, l'endormissement de la douleur. Cette classe est celle des pauvres. Elle est du treizième siècle et elle est du vingtième, elle est de tous les siècles.

La conclusion du livre renvoie, en miroir, à notre XX^e siècle :

Au treizième siècle il y avait les marchands, les prêtres et les soldats. Au vingtième siècle il n'y a plus que les marchands. Ils sont dans leurs boutiques comme des prêtres dans leurs églises. Ils sont dans leurs usines comme des soldats dans leurs casernes. Ils se répandent dans le monde par la puissance de leurs images. On les trouve sur les murs, sur les écrans, dans les journaux. L'image est leur encens, l'image est leur épée.

Le livre s'achève sur une sorte d'hymne à la pauvreté. Les photos publiées dans les journaux qui nous présentent des familles touchées par la misère, écrit-il, sont des images saintes : car les enfants y sont souriants, radieux... comme si un ange se tenait derrière eux.

François d'Assise, le Petit Pauvre, saint patron de l'Italie, patron des écologistes, n'est-il pas, aujourd'hui, le patron œcuménique des pauvres, et, plus généralement, de tous ceux qui souffrent ? N'est-ce pas en raison de l'insatisfaction générée par le spectacle offert par notre monde actuel, qu'à l'aube du troisième millénaire le successeur du pape Benoît XVI a accompli le geste courageux de choisir – premier de tous ! – le nom de François ?