

LA VILLE AU CINÉMA : ESPACE POLITIQUE ET ESPACE SOCIAL

Les exemples de Francesco Rosi (*Main basse sur la ville*, 1963)
et de Luigi Comencini (*L'Argent de la vieille*, 1972)

Franck Fischbach

Cet article prend appui sur un film de Francesco Rosi (*Main basse sur la ville*) et sur un film de Luigi Comencini (*L'Argent de la vieille*) afin de montrer comment on peut cinématographiquement distinguer entre un propos politique et un propos relevant de la critique sociale. La ville étant au centre de chacun de ces films, la question est de savoir quels sont les moyens utilisés par le cinéma pour articuler une vision politique de la cité (Rosi) et pour mettre en scène une conception d'abord sociale de la ville. Le but est de déterminer ce que la philosophie peut apprendre du cinéma quand elle se propose à la fois de distinguer le social de la politique et de les articuler l'un à l'autre.

On pourrait tenter d'établir une distinction entre la « philosophie politique » et la « philosophie sociale »¹, dans le but de faire apparaître la consistance propre et l'autonomie au moins relative de la seconde par rapport à la première. Posons que la philosophie sociale trouve ses sources au XVIII^e siècle, c'est-à-dire à l'époque où le vocable même de « social » apparaît pour désigner une sphère de rapports et de relations interhumaines qu'il s'agit de comprendre et d'analyser sans dissoudre aussitôt ces rapports dans les termes politiques du droit, de la loi, de la légitimité, de la représentation ou de la souveraineté, que ce soit celle du prince sur le peuple ou celle du peuple lui-même. La chose serait

■ 1. Voir les indications en ce sens d'Axel Honneth, « Les pathologies du social. Tradition et actualité de la philosophie sociale », in A. Honneth, *La Société du mépris. Vers une nouvelle Théorie critique*, édition établie par O. Voirol, Paris, La Découverte, 2006, p. 39-41 et 85-86.

peut-être plus clairement dite en usant de termes foucaaldiens, et en disant que le social se constitue à la fois comme réalité et comme conceptualité à partir du moment où commence d'apparaître sur la scène cet acteur proprement moderne qu'est « la population » dans son rapport au territoire qu'elle occupe, et que commencent à se poser des questions du genre de celles-ci : comment une population occupe-t-elle un territoire ? Quels sont les mouvements majeurs qui animent une population à l'intérieur d'elle-même ? Comment une population croît-elle, et comment décline-t-elle ? Quels sont les dangers qui menacent une population et comment l'en protéger, et quels sont les dangers nouveaux qui naissent avec elle (et comment s'en protéger ?), qu'il s'agisse des dangers représentés par des pathologies organiques ou mentales nouvelles, ou qu'il s'agisse des dangers relevant de troubles sociaux et politiques nouveaux ? Quels sont les savoirs nouveaux (tels la statistique, la démographie) indispensables à comprendre ce qui se passe dans une

Entre l'agrégat des individus et le peuple politiquement constitué, viennent désormais s'intercaler la population et les masses

population, et quelles sont les nouvelles techniques et les nouvelles stratégies de pouvoir qu'il faut inventer afin de canaliser la nouvelle puissance de la population, et de la canaliser d'abord vers les tâches de la production de richesse et de la reproduction sociale ?

Toutes ces questions n'ont de sens qu'à partir du moment où s'ouvre la dimension nouvelle du « social », et donc dès lors qu'au problème politique déjà ancien du « peuple », de sa « représentation » et de sa « souveraineté », vient s'ajouter le problème proprement social de la population, des masses et des classes. Entre, d'une part, l'agrégat des individus et, d'autre part, le peuple politiquement constitué, viennent désormais s'intercaler la population

et les masses : ces dernières ne relèvent plus ni de l'anomie du simple « agrégat » pré-politique, ni de la législation volontairement et consciemment instituée d'un « peuple » politiquement constitué et organisé, mais « la population » et « les masses » apparaissent comme le lieu à la fois d'une certaine légalité ou d'une légalité relative permettant, notamment, une relative prévisibilité statistique des phénomènes dont elles sont le lieu, et d'une possible législation qui ne prend plus tant les formes directes du commandement ou de l'interdit que celles, indirectes, de l'incitation, de l'encadrement, de l'endiguement, de la canalisation, mais aussi du contrôle et de la discipline des conduites, ce qui passe aussi bien par l'institution scolaire de l'éducation que par les techniques carcérales de la rééducation.

Il est néanmoins évident que l'émergence de la population, des masses et des classes, c'est-à-dire de ces nouveaux agents qui structurent désormais l'espace proprement social, n'a pas pour effet de périmer ou de rejeter dans une sorte d'âge pré-moderne les problématiques politiques du peuple, de sa constitution comme peuple, de sa représentation et de sa souveraineté. Au contraire, tout le problème devient celui de l'articulation des deux – ce que Hegel, à l'orée de ce nouvel âge, avait parfaitement décrit comme l'enjeu

des temps nouveaux, à savoir l'enjeu de parvenir à articuler l'une à l'autre ce qui, dans sa conceptualité, portait les noms de « société civile » et d'« État ». À une phase plus avancée qu'il ne l'était à l'époque de Hegel du développement du capitalisme, le problème du rapport entre la société civile et l'État, entre le social et la politique, loin de disparaître ou de s'effacer, a au contraire gagné en acuité, jusqu'à prendre la forme de la question de savoir comment parvenir à articuler l'analyse des torts sociaux faits à la population et aux masses avec les revendications proprement politiques, et notamment démocratiques, qui émergent de ces mêmes masses.

J'en arrive ainsi à mon sujet dans la mesure où il me semble que c'est là justement le problème posé par les deux films qui vont m'occuper, à savoir *Main basse sur la ville* de Francesco Rosi et *L'Argent de la vieille* de Luigi Comencini. Mes analyses devraient certainement encore être précédées du rappel de ce que le cinéma lui-même est un art dont la naissance même n'est pas sans rapport avec ce que je viens de très brièvement décrire comme le phénomène proprement moderne de la naissance du social et de l'entrée en scène des grands acteurs du social, c'est-à-dire la population, les masses et les classes : le fait que la première séquence filmée de l'histoire du cinéma ait été une « sortie d'usine » est un fait hautement significatif qui engageait d'emblée l'essence même de cet art nouveau, immédiatement et dès le départ en prise sur les masses et leurs mouvements. C'est évidemment ce que Abel Gance, Eisenstein mais aussi Lenie Riefenstahl ont compris et su exploiter : avec les masses et les foules, le cinéma tient son « sujet-objet absolu », en ce que les masses sont à la fois son objet privilégié et son destinataire principal. Je n'insiste pas davantage sur ce point, largement traité par Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, texte dont je retiens ici arbitrairement la seule remarque suivante : il s'agit de cette remarque par laquelle Benjamin signale qu'en dehors du cinéma et avant lui, il n'a existé qu'un seul autre art qui a eu, comme il le dit, « la prétention de s'adresser aux masses » et la capacité de « fournir matière à une réception collective simultanée » – et que cet art est l'architecture².

D'où, me semble-t-il, la profonde affinité du cinéma avec l'architecture, et plus particulièrement avec la forme que l'architecture, à partir d'Hausmann, prend elle-même à l'âge des masses, c'est-à-dire avec l'architecture comme l'art configurateur des villes : que ce soit dans l'horizontalité des avenues haussmanniennes ou dans la verticalité des buildings new-yorkais, tout se passe comme si la ville moderne de la seconde moitié du XIX^e, que ce soit de ce côté-ci de l'Atlantique ou de l'autre, s'était dessinée en se destinant elle-même par avance à être filmée.

**Tout se passe
comme si la ville
moderne de
la seconde moitié
du XIX^e s'était
dessinée en
se destinant elle-
même par avance
à être filmée**

■ 2. W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dernière version), in *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, 2000, p. 302.

Or, dans les deux films qui nous occupent ici, la ville en tant que telle (Naples dans *Main basse sur la ville* et Rome dans *L'Argent de la vieille*) est un élément décisif. À première vue, c'est davantage le cas dans *Main basse* puisque les transformations subies par la ville et ses habitants du fait de la spéculation immobilière sont le sujet même du film : d'où l'importance dès le générique de début, et de nouveau dans le générique de fin, des longues vues aériennes de la ville de Naples, des chantiers qui la défigurent, et des immeubles quasiment construits sur du vide. La ville moderne comme lieu de l'amoncellement des masses semblent être faite pour être filmée, et pour l'être de cette manière. La caméra filme ici une contradiction en acte, une contradiction inscrite comme telle dans l'espace : le plan aérien et le regard de la caméra n'unifient que pour montrer l'absence même d'unité sous la forme d'un délire architectural auquel fait *visiblement* défaut tout plan global et réfléchi d'urbanisation ; il faut ici l'œil surplombant et unifiant de la caméra pour montrer l'absence complète d'unité.

Autant l'espace urbain de Naples est montré dans *Main basse* comme formant l'unité d'une masse urbaine malgré et à cause de l'anarchie complète qui préside à la construction effective des bâtiments et des quartiers, autant l'espace urbain de Rome est montré par *L'Argent de la vieille* comme un espace d'emblée socialement clivé. Ici, pas de vue aérienne susceptible de montrer le désordre dans une vue aérienne paradoxalement unifiante. Chez Comencini, la ville ne s'étale pas dans l'espace, elle est structurée verticalement, et cette structuration visuelle a immédiatement un sens social : la vaste demeure de la vieille est en haut d'une colline, tandis que le bidonville est en contrebas, dans un trou qui devient vite un cloaque aussitôt qu'il pleut. Les rencontres entre Peppino et sa sœur prostituée ont lieu sous des ponts d'autoroutes qui s'entrecroisent au-dessus d'eux et qui donnent l'impression que le lieu habité par les prolétaires comme Peppino et sa sœur est un lieu quasi souterrain. Pas de vue aérienne de Rome dans *L'Argent de la vieille* : ce qui est filmé, c'est l'avion avec lequel la vieille arrive au début du film et avec lequel elle repart à la fin, mais ce que la vieille elle-même voit depuis l'avion, c'est-à-dire la ville de Rome, n'est pas filmé. Pas de vue aérienne de Rome, donc, mais, de temps en temps, un bref panorama de la ville filmé du haut de la colline occupée par le *palazzo* de la vieille : c'est donc bien une position sociale de classe qui est rendue visible et visuellement signifiée par le panorama que filme la caméra. Par où le film nous dit aussi que la position surplombante et aérienne qui est celle de la caméra de Rosi dans *Main basse* n'a pas d'existence sociale pour Comencini, raison pour laquelle il ne la filme pas de cette manière-là : la ville, on y vit en bas quand on est Peppino ou Antonia, ou on la voit d'en haut quand on est la vieille, mais on ne la voit jamais du ciel, c'est-à-dire depuis une position extérieure au monde social et urbain – sauf quand on s'envole vers la mort, comme c'est le cas de la vieille à la fin du film.

Mais il n'y a pas que la ville qui soit surplombée par la caméra de Francesco Rosi : il y a aussi l'arène politique du conseil municipal, c'est-à-dire le lieu où se déroule la bataille politique, et ce lieu est visuellement montré comme une arène close qui prend la forme, paradoxale pour une arène, mais urbanistiquement significative, d'un carré parfaitement clos souvent filmé en

surplomb, à la manière dont on filme parfois le ring lors d'un combat de boxe. On a donc deux espaces également clos et dont la clôture est montrée comme telle grâce à la vision aérienne ou surplombante : l'espace urbain, c'est-à-dire social et, à l'intérieur de celui-ci, l'espace politique. Chez Rosi, donc, deux espaces étalés dont l'un englobe l'autre ou dont l'un (le ring politique) est un sous-ensemble dans l'autre (l'espace urbain) ; chez Comencini, un espace social qui n'est pas montré dans son étalement géographique, mais dans sa structuration verticale en tant qu'elle correspond à une structuration sociale de classes. Pour Rosi, c'est une affaire de *plan*, comme le montre l'immense carte de Naples qui trône dans le bureau de Nottola et sur le fond de laquelle l'entrepreneur est le plus souvent filmé ; pour Comencini, c'est une affaire de *niveaux*, de strates, de couches. Là où Rosi étale dans l'espace, Comencini procède par coupes dans le sens de la profondeur.

**Là où Rosi étale
dans l'espace,
Comencini
procède
par coupes
dans le sens
de la profondeur**

Dès lors, la question posée par Rosi dans *Main basse*, est celle de l'articulation et du rapport entre l'espace social délimité de la ville et l'espace également délimité de l'arène politique, c'est-à-dire du conseil municipal. Entre les deux espaces, il y a les personnages des passeurs, de ceux qui assurent la médiation entre les deux : c'est notamment la fonction du conseiller municipal communiste auquel Rosi a donné le nom significatif de Vita – mais c'est également la fonction de Nottola. Vita et Nottola sont les représentants également actifs dans l'arène politique d'intérêts sociaux parfaitement antagonistes. Vita, le conseiller communiste et porte-parole des dominés, est celui qui dénonce la collusion d'intérêts entre, d'une part, les élus municipaux de la droite puis, après leur alliance, de la droite et du centre, et, d'autre part, les affairistes de l'immobilier représentés par Nottola. Vita est ainsi celui qui obtient une commission d'enquête après l'effondrement d'un immeuble au cœur de la vieille ville, conséquence de la destruction de l'immeuble mitoyen, il est celui qui explique comment l'argent public sert à amener l'eau, le gaz, l'électricité et les routes vers des terrains qui ne prennent ensuite une valeur marchande que grâce à ces réseaux payés par les contribuables. Bref, Vita est la conscience politique qui porte dans le conseil municipal la parole du petit peuple de Naples et qui, en retour, tente de lui faire prendre conscience de ses propres intérêts – ce que l'on voit par exemple dans la scène où Vita rappelle aux petits artisans qu'ils ont eux-mêmes élu la majorité municipale qui, maintenant, les exproprie de leurs logements et de leurs petites boutiques, de sorte qu'il les exhorte à désigner la prochaine fois des élus qui représentent réellement leurs intérêts. Vita est présenté à la fois comme un homme révolté et comme un homme qui procède à une analyse implacablement rationnelle de la situation ; en ce sens, c'est l'homme de l'action politique par excellence, dont Nottola est le double tout aussi actif, tout aussi rationnel, mais au service des possédants.

Remarquons que le tempérament révolté, les analyses rationnelles et les convictions politiques de Vita échouent à renverser le rapport de forces :

la progression du PC lors des élections n'est pas telle qu'elle lui permettrait de déjouer l'alliance du centre et de la droite. Mais l'échec le plus flagrant de Vita est celui que la caméra se contente de montrer, sans ajouter aucun commentaire – moment d'ailleurs rare dans un film où la parole et les discours sont omniprésents : c'est la scène où Vita, seul, presque dissimulé dans une embrasure de porte et adossé au mur, contemple le spectacle désespérant des gens qui, résignés, quittent leurs maisons en masse et se soumettent passivement au décret municipal d'insalubrité dont nous savons, comme Vita, qu'il est le résultat d'une manœuvre orchestrée par Nottola. C'est le seul moment où Vita est montré dans son impuissance : c'est l'impuissance d'un homme qui n'est pas suivi par les forces sociales dont il est censé être le mandataire politique. Et c'est le moment aussi où on comprend que le jeu politique, pourtant abondamment montré à l'écran, n'est pas l'essentiel du film : le véritable objet du film, ce sont les rapports sociaux dont les conflits politiques ne sont que la partie visible et manifeste. Et, de ce point de vue-là, le film montre une défaite des classes populaires, une défaite dont Vita est le témoin impuissant : en se terminant avec l'élection du nouveau maire, le film montre le passage de témoin entre l'ancienne classe dominante, représentée par ce que le film appelle « la droite » (c'est-à-dire les royalistes) et la nouvelle classe dominante, celle de la bourgeoisie d'affaire, politiquement représentée par ce que le film appelle « le centre », c'est-à-dire la Démocratie chrétienne. D'où le fait que le film se ferme sur lui-même et finisse comme il a commencé : malgré la féroce bataille politique à laquelle on a assisté, sur le fond, rien ne s'est passé et la situation, du point de vue des dominés, est la même à la fin qu'au début ; le pouvoir des possédants est perpétué, renforcé même, et on comprend que le fond de l'affaire n'a finalement été que de renouveler partiellement la classe politique en raison du fait que la composition de la classe possédante et les rapports de force entre les composantes de cette classe ont évolué. Le rythme lancinant du marteau-pilon, à la fin du film, n'est pas seulement celui des coups portés à la ville, c'est aussi celui des défaites historiques successives subies par les classes populaires.

Quant au personnage de Nottola, l'entrepreneur affairiste, il apparaît comme le double de Vita : c'est un Vita qui met au service des possédants et de la spéculation immobilière le même enthousiasme que celui que Vita déploie en faveur des classes populaires. La lucidité politique et la capacité d'analyse rationnelle d'un rapport de forces donné sont autant développées chez les deux personnages, et plusieurs moments du film laissent entendre que Nottola pourrait être un personnage aussi positif que Vita si son activisme n'avait pas été dévoyé par la quête spéculative. On comprend alors que Nottola n'est pas un personnage nuisible ou mauvais *en soi*, mais seulement en raison de sa position et de sa fonction à l'intérieur des rapports sociaux existants. D'où l'importance de la phrase qui apparaît à la fin du film, sur fond d'une vue aérienne de Naples : « les personnages de ce film sont fictifs, seuls existent les rapports sociaux qui les ont engendrés ». Toute l'ambition du film est justement de donner à voir et de porter à l'image les rapports sociaux en question : cela suppose d'abord de faire abstraction

de toute psychologie des personnages, et c'est pourquoi Nottola n'est pas montré comme mauvais en soi, mais seulement comme le représentant conscient et résolu des intérêts des possédants. Le seul personnage dont la psychologie soit un peu plus approfondie est le personnage du médecin, directeur de l'hôpital où affluent les enfants blessés lors de l'effondrement de l'immeuble : mais ce personnage n'a de psychologie que dans la mesure où il ne parvient pas à choisir son camp, que dans la mesure où sa détestation de Nottola reste un dégoût uniquement moral, subjectif et personnel, fondé sur les convictions chrétiennes du médecin. Mais, dans un film dont l'enjeu est de montrer quels types d'hommes sont produits par tel type de rapports sociaux, la position de classe du médecin a finalement le dernier mot et l'emporte sur ses scrupules moraux et son dégoût pour Nottola, si bien qu'il finit par se rallier au futur maire et à l'alliance du centre et de la droite que Nottola a su provoquer pour garantir ses intérêts.

Le véritable objet du film de Rosi, ce sont les rapports sociaux dont les conflits politiques ne sont que la partie visible et manifeste

Mais, au-delà de l'absence de psychologie des personnages, le projet de montrer et de porter à l'écran quelque chose comme des rapports sociaux a encore d'autres conséquences qui commandent la forme même du film. En ce sens, on peut dire que le film ne se présente comme un film politique que dans la mesure même où il prétend exhiber des rapports sociaux. Comment, en effet, montrer des rapports sociaux, sinon en installant la caméra à l'endroit même où s'affrontent les représentants de positions antagonistes au sein de ces rapports sociaux, c'est-à-dire en filmant l'arène politique comme on placerait une caméra au-dessus d'un ring de boxe ? Comment montrer cinématographiquement la lutte des classes, sinon en postant sa caméra là où cette lutte souterraine prend la forme hautement spectaculaire de l'affrontement et des compromis entre les représentants politiques des dites classes ? Et comment montrer les rapports qui structurent une société dans ses profondeurs, sinon en les étalant dans l'espace, sinon en donnant à en lire les effets sur la surface visible d'une ville : d'où l'importance des vues aériennes, des cartes et des plans, en ce qu'ils dessinent une véritable géographie de la domination et inscrivent dans l'espace les effets de ce rapport social qui a pour nom « le capital³ ».

Si l'on en vient maintenant à *L'Argent de la vieille* de Comencini, le dépaysement est total. C'est une tout autre manière de filmer le social à laquelle on a affaire – et cette manière différente de filmer le social se montre d'abord à une manière différente de filmer la ville : non pas en l'étalant dans l'espace, mais par une coupe en profondeur qui en met au jour les différentes strates. Et d'abord, c'est une manière de filmer le social qui met la politique purement et simplement de côté : ici, pas d'arène politique comme sous-ensemble de l'espace social. Le seul personnage qui tienne des propos politiques dans

■ 3. Il y a donc bien là une géographie du capital, au sens de David Harvey, *Géographie de la domination*, trad. N. Vieillescazes, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008.

le film de Comencini est celui du « professeur », le seul homme instruit du bidonville. À ceux qui se demandent comment la vieille peut réussir à dépenser 20 millions de liras par jour, alors qu'il leur faudrait une vie pour les gagner, le « professeur » leur dit qu'ils doivent lire les livres des philosophes, et particulièrement ceux des représentants du « matérialisme historique » où sont expliqués les secrets de l'extraction de la survaleur. Le « professeur » est aussi celui qui explique à Peppino et Antonia que, s'ils veulent gagner aux cartes contre la vieille et lui prendre son fric, ils doivent se donner « la haine » comme mobile : il faut « haïr la vieille », au point de vouloir la « détruire » pour pouvoir gagner contre elle une partie de « *scopone scientifico* ». Mais cette haine ne tient pas deux minutes lorsque Peppino et sa femme se retrouvent devant la vieille : le véritable amour qu'ils ont pour elle, parce qu'elle possède l'argent qu'ils espèrent gagner, prend en un instant la place de la haine sociale qu'ils devraient avoir pour elle parce qu'elle a tout et qu'ils n'ont rien. Non seulement le discours du « professeur » n'a aucune prise sur les deux joueurs et reste, en ce sens, un discours parfaitement inefficace, mais, en outre, le « professeur » finit par avoir un rôle majeur dans le délire du jeu qui s'empare du bidonville : au motif de répartir ensuite « démocratiquement » les éventuels gains entre tous, il récolte les maigres économies des habitants du bidonville pour que Antonia, associée cette fois à Richetto « le tricheur », puisse continuer à miser et à jouer contre la vieille. Le « professeur » finit poignardé quand Antonia et Richetto perdent au jeu toutes les économies des pauvres gens du bidonville.

En ce sens, pas de politique donc dans *L'Argent de la vieille*. Mais pourquoi ? Essentiellement parce que Comencini – et tout son film le montre – ne croit pas un instant que la politique, c'est-à-dire l'action politique puisse modifier en quoi que ce soit le sort des prolétaires du bidonville. Le film nous montre une population qui n'a rien à voir avec une quelconque classe ouvrière héroïque et consciente de ses intérêts de classe : on voit seulement de pauvres gens, des sous-prolétaires qui n'ont que des petits boulots, qui vivent de la débrouille, qui n'espèrent rien du *travail* lui-même et encore moins du collectif de travail, mais qui espèrent tout du *jeu*. Tous les espoirs de Peppino et, au-delà de lui, tous les espoirs de la population du bidonville se concentrent sur l'attente d'une partie enfin gagnée contre la vieille, alors même que cela fait huit ans que sa femme et lui jouent contre elle, et qu'ils perdent. Comencini nous montre des individus qui ont totalement intégré leur propre domination et les conditions de celle-ci : leur seul motif de révolte n'est pas la vieille et sa richesse éhontée, mais leur propre malchance car, comme le dit la vieille devant Peppino qui, à ce moment-là ne se sent pas concerné parce qu'elle parle de plus pauvres que lui, « les pauvres n'ont vraiment jamais de chance ». Pas une seule fois Peppino et Antonia ne songent à dévaliser la vieille, Peppino n'est tenté qu'une fois de tricher, mais Antonia l'en empêche, et quand ils apprennent un beau matin que la vieille a été victime d'une tentative de cambriolage, ils accourent prendre de ses nouvelles et sont aussi outrés qu'elle au motif, au fond, que l'argent qui est dans le coffre de la vieille, c'est potentiellement aussi le leur, puisqu'il suffirait d'une partie gagnée pour que ce soit le cas. Aucune lutte de classes donc,

dans ce film, mais seulement la soumission des pauvres à des puissances qui sont de l'ordre du destin, d'où ce côté surhumain de la vieille, encore capable de gagner à quitte ou double la partie décisive qui lui permet de récupérer tout son argent, alors qu'elle est quasiment mourante et que le prêtre et les pompes funèbres ont déjà investi les lieux. Le film de Comencini semble vouloir nous dire ceci : de fait, il y a des très pauvres et des très riches, et le seul espoir des pauvres est de devenir, par un coup de chance, riches à la place des riches. Mais ce coup de chance n'arrive jamais.

Que nous montre en effet Comencini, sinon que les propos généraux du « professeur » sur l'exploitation, la survaleur et la haine de classe ne sont que des phrases, comme telles dépourvues de la plus totale efficacité ? Et ce qui rend ces propos inefficaces, c'est cela même qu'ils dénoncent, à savoir *l'argent*. Le film montre que l'argent donne un pouvoir surhumain à celui ou celle qui le possède, en l'occurrence la vieille, et aussi qu'il prive de tout, y compris de chance, ceux qui en sont privés. L'argent lui-même est finalement le sujet principal du film, et cela en tant que l'argent y apparaît sous deux formes. D'abord il y a la forme matérielle et fétichisée du numéraire, c'est-à-dire de la forme-monnaie, et plus précisément de l'argent papier : l'argent papier comme fétiche est visuellement omniprésent dans le film, c'est l'argent que Peppino caresse littéralement, c'est l'argent que les habitants du bidonville touchent comme ils apposeraient les mains sur la statue d'un dieu guérisseur, c'est l'argent sur lequel le valet de la vieille pulvérise de l'insecticide, enfin c'est l'argent qui remplit matériellement et visuellement le coffre grand ouvert de la vieille. Mais cet argent, omniprésent à l'image, n'est finalement rien à côté des sommes, proprement inconcevables, que la vieille dépense par jour, qu'elle gagne sur un simple coup de fil passé à New York pendant une partie, ou quand elle apprend à la télévision, entre deux parties de « *scopone scientifico* » que « ça bouge en Allemagne », ce qui signifie simplement que la banque fédérale vient de prendre des mesures qui sont favorables à ses capitaux. Cet argent-là, c'est-à-dire la valeur comme telle et en tant qu'elle produit de la valeur, ne peut être montré à l'écran, il ne peut être représenté ni touché, à la différence du fétiche de l'argent papier. Au regard de cet argent-là, c'est-à-dire du capital possédé par la vieille, on comprend que les sommes mises en jeu par elle dans les parties de « *scopone scientifico* » ne sont que des à-côtés et des brouilles, alors qu'elles sont tout pour Peppino et Antonia. On pourrait alors être surpris par la ténacité de la vieille au jeu, par son implacable et extraordinaire volonté de ne pas perdre la moindre somme qu'elle met en jeu : mais les deux vont ensemble et le film montre justement qu'il faut ne pas vouloir perdre la moindre miette si l'on veut pouvoir accumuler et accroître un capital comme celui de la vieille. C'est pourquoi elle ne fait jamais de cadeaux, pas même celui des mille liras de mise initiale à chaque partie. Tout se paye, nous dit donc le film, et pourtant il y a bien un cadeau, un don gratuit à la fin : c'est le

**Aucune lutte
de classes dans le
film de Comencini,
mais seulement
la soumission
des pauvres
à des puissances
qui sont de
l'ordre du destin**

gâteau que Cleopatra, la fille de Peppino, donne à la vieille au moment de son départ, et dans lequel elle a mis de la mort aux rats.

Dès lors, si la situation apparaît désespérément bloquée et sans issue, c'est parce que les pauvres et les dominés vouent à l'argent le même culte que les riches et les dominants. Avec certes des nuances et des différences. Peppino, par exemple, ne connaît que le fétiche de l'argent papier ou de la forme-monnaie et il ne parvient à se représenter que la *valeur d'usage* de l'argent, c'est-à-dire ce qu'il en fera concrètement quand il gagnera au jeu : il achètera un appartement en ville pour sa famille de cinq enfants, il fera l'acquisition d'un magasin, il paiera des études supérieures à ses enfants, il enverra sa fille se faire opérer en Suisse de son pied-bot, il libérera sa sœur de la prostitution et il aidera ses anciens compagnons d'infortune du bidonville. Mais pour la femme de Peppino, Antonia, c'est tout autre chose : son regard se porte au-delà du fétiche de l'argent monnaie, elle accède à la représentation de la valeur comme telle, c'est-à-dire comme forme sociale et non pas seulement comme richesse matérielle, et c'est aussi pourquoi elle est reconnue par la vieille comme une véritable adversaire. C'est également le cas de Cleopatra, la fille de Peppino et Antonia : quand quelqu'un lui demande ce qu'ils feront de l'argent gagné au jeu, elle répond qu'ils « le porteront à la banque ». Elle préfère donc un bon placement qui fait de l'argent avec de l'argent, et elle ne dit rien des rêves d'acquisitions matérielles qui occupent en revanche tout l'esprit de son père, Peppino.

Peppino et sa famille sont montrés dans leur bidonville comme au fond d'un trou ; mais ils sont aussi au bord de l'abîme, et leur fille Cleopatra est la seule qui s'en rende compte ; elle comprend que l'espoir de ses parents de s'en sortir en gagnant ne serait-ce qu'une seule fois contre la vieille, que cet espoir constamment déçu, mais toujours renouvelé, est non seulement un espoir parfaitement vain, mais aussi et surtout un espoir qui les conduit inmanquablement à leur propre perte. Et c'est pourquoi elle décide de tuer la vieille au moyen du gâteau empoisonné. « Tuer la vieille » est donc la seule solution proposée par le film. Mais qu'est-ce que cela signifie ?

Cela signifie que la petite Cleopatra a compris le rôle socialement destructeur que joue l'argent de la vieille : l'argent détruit le couple de ses parents puisque la mère a recours à Richetto, son ancien amant, dans l'espoir de gagner enfin la partie contre la vieille, mais l'argent détruit aussi le père, humilié devant ses enfants, de même qu'il détruit la communauté du bidonville en défaisant la solidarité qui y régnait. À la différence de son père, mais comme sa mère, Cleopatra accède bien à l'argent comme valeur, mais elle est la seule à y accéder au point de pouvoir relativiser cette valeur, c'est-à-dire au point de juger que cette valeur est *nulle* par rapport à des choses essentielles et vitales telles que l'amour de ses parents l'un pour l'autre et pour leurs enfants, ou telles que l'amitié et la solidarité entre des gens que rassemble une même condition sociale. Dans un entretien donné à Jean Gili, Comencini déclare que « la petite fille est l'unique véritable voie de la vérité » et que, à ce titre, elle fait partie des « personnages porteurs d'une vérité inconsciente qui est la vérité de la nature », personnages qui, ajoute-il, sont « conduits à comprendre [les choses] émotivement, non par le raisonnement

mais par la sensibilité». La petite fille, Cleopatra, tombe ainsi du côté de ce que Comencini appelle « les rapports affectifs [en tant qu'ils] laissent de côté les idées et le raisonnement⁴ ».

On a là toute la différence entre le film politique de Rosi et le film social de Comencini : le premier se présente, selon les termes mêmes du réalisateur, comme une « démonstration », alors que le second est présenté par Comencini comme une « fable », c'est-à-dire comme « une façon de raconter de manière populaire⁵ ».

Le premier, le film de Rosi, présente et met en scène des personnages qui sont mus par des convictions et des objectifs rationnellement fondés, des personnages dont la résolution dans l'action est d'autant plus ferme et résolue que les objectifs en ont été clairement et rationnellement conçus. Vita et Nottola sont certes les représentants d'intérêts sociaux de classes qui les dépassent, mais ils en sont les représentants pleinement conscients, et ils agissent consciemment, résolument, décidément en faveur de ces mêmes intérêts. En ce sens, ces personnages sont pleinement conformes à la fin qui est celle du film et de son réalisateur : informer le spectateur d'une situation sociale et politique donnée, lui fournir le maximum d'éléments de compréhension afin de lui permettre de juger rationnellement de cette situation. On comprend que Francesco Rosi puisse dire que, « depuis qu'il est metteur en scène », il est animé par « le besoin de dédier son cinéma à ce type de recherche, de fonction, au service non seulement de l'art, mais aussi de l'information et du contact avec les problèmes réels d'un pays ».

Il ne s'agit pas pour moi de sous-entendre que Rosi fait un cinéma politique au sens d'un cinéma militant et engagé qui voudrait nous convaincre de la justesse d'une position politique et de la fausseté d'une autre ; ce n'est pas de cela qu'il s'agit et j'ai moi-même dit que le personnage de Nottola n'est pas montré par Rosi comme unilatéralement négatif, de même qu'est montrée également la part d'illusion, de déception et finalement d'échec et d'impuissance de l'action du conseiller communiste Vita. L'ambition du cinéma politique de Rosi n'est pas de convaincre politiquement, mais d'abord *d'informer* et de produire chez le spectateur la compréhension rationnelle des principaux enjeux d'une situation sociale et politique donnée. D'où le privilège chez Rosi de la position de survol ou de surplomb, en ce qu'elle permet justement une vision globale du champ et une vision d'ensemble des forces en présence sur ce champ. Il y a là une ambition non pas directement militante, mais d'abord pédagogique : chercher à comprendre ce qui s'est historiquement passé dans le procès des meurtriers du bandit sicilien Salvatore Giuliano, chercher à comprendre qui sont les responsables du massacre de la Portella della Ginestra, chercher à comprendre les mécanismes de la spéculation immobilière à Naples – sur tous ces sujets, Rosi pense que le film peut apporter une contribution décisive en mettant à plat les forces en présence, en essayant de débrouiller l'écheveau des rapports de forces, des conflits

■ 4. Entretien avec Luigi Comencini, in Jean Gilli, *Le Cinéma italien*, Paris, 10/18, 1978, p. 134.

■ 5. *Ibid.*, p. 133.

d'intérêts les plus féroces et des collusions d'intérêts les plus inattendues. Les films de Rosi témoignent de sa conviction de ce que l'œil de la caméra est capable d'éclairer la réalité historique et sociale, et d'en clarifier les enjeux.

Rien de tel dans le cinéma social de Comencini : ici pas de vision globale, pas de position de surplomb, mais pas non plus de personnages qui soient les représentants conscients, rationnels et résolus des intérêts d'une classe. En un sens, le cinéma de Comencini prend parti bien plus radicalement et plus nettement que ne le font les films de Rosi : Comencini affirme ainsi clairement que son intention fondamentale est de « parler des classes pauvres », de faire qu'on n'ignore plus ce qu'il appelle « le drame des faibles » et de

Comencini renonce à expliquer et à faire comprendre, ce qui veut dire qu'il renonce à ce qui est l'objectif même du cinéma politique de Rosi

« revenir au contact du prolétariat et du sous-prolétariat ». ⁶ Mais le but n'est pas ici de décrire les causes et de faire *comprendre* les raisons du drame des faibles, mais d'abord de le faire *éprouver*, de donner à expérimenter le drame d'une situation sociale désespérée et sans issue, et cela au moyen d'une fable parfaitement *irréaliste* montrant une situation où l'existence de toute une famille et même d'un quartier entier se met à dépendre d'une partie de cartes qu'il est impossible de gagner. Comencini renonce à expliquer et à faire comprendre, ce qui veut dire qu'il renonce à ce qui est l'objectif même du cinéma politique de Rosi – mais il y renonce pour une raison fondamentale qu'il livre lui-même lorsqu'il dit que, selon lui, « la tragédie de l'humanité », « c'est l'impossibilité d'acquérir des connaissances par le refus de les acquérir ⁷ ».

Et, de fait, les personnages de *L'Argent de la vieille* sont des personnages qui n'apprennent rien parce qu'ils ne veulent pas apprendre ⁸ : Peppino joue depuis huit ans aux cartes avec la vieille, mais il ne veut pas comprendre qu'il ne gagnera jamais, de même que personne dans le bidonville n'écoute « le professeur » qui leur dit qu'il faut « lire des livres » si l'on veut comprendre les choses ; Peppino se refuse même à lire le livre que « le professeur » lui apporte un jour et qui n'est autre qu'une méthode du *scopone scientifico* (Peppino se refuse donc même à comprendre comment gagner au jeu dont il fait pourtant dépendre toute sa vie et celle de sa famille). Du coup, selon Comencini, si compréhension il peut y avoir, elle ne sera ni volontaire ni consciente, et elle ne passera pas par l'acquisition de connaissances ⁹ : elle

■ 6. *Ibid.*, p. 128.

■ 7. *Ibid.*, p. 125.

■ 8. Alors qu'il persiste toujours chez Rosi l'idée que le film peut permettre de comprendre et que les spectateurs du film ont une volonté de comprendre : quant à lui, Comencini en doute et c'est pourquoi il privilégie la voie indirecte des affects à celle, directe, des concepts.

■ 9. Aussi Comencini déclare-t-il qu'il « ne croit pas qu'un film ouvertement engagé ait changé les idées d'un seul spectateur » ; il croit « au contraire qu'un certain type de film met le spectateur dans un état d'âme qui lui permet peut-être de se trouver dans des dispositions légèrement différentes pour être sensible à des problèmes qu'autrement il aurait ignorés » (J. Gili, *Le Cinéma italien, op. cit.*, p. 123). « Je crois, ajoute encore Comencini, que l'œuvre d'art agit toujours parce qu'elle trouble la conscience, et on ne la trouble pas avec les idées, mais avec les stimuli donnés par la participation active du spectateur au sujet du film ; je ne crois pas à la dénonciation » (*ibid.*, p. 124).

sera, comme il dit, «émotive», c'est-à-dire qu'il s'agit d'une compréhension immédiate et vitale, instinctive, à la manière de celle d'un animal quand il comprend qu'il est en danger. D'où l'importance des enfants dans le cinéma de Comencini : les enfants sont ceux qui sont les plus proches d'une telle compréhension vitale et immédiate, qui ne passe pas par des raisons. Ce que la petite fille, Cleopatra, comprend de cette manière quasi animale, c'est que ses parents vont se perdre, c'est qu'elle et ses petits frères vont perdre leurs parents, et donc que des conditions élémentaires de la vie et de la perpétuation de la vie sont directement menacées si le jeu avec la vieille continue. Ce que le film nous donne à comprendre, c'est que la quasi-mort de la vieille est simulée et que faire semblant d'être à l'article de la mort est encore pour elle un moyen de remporter la partie de cartes, et le film nous fait comprendre cela en nous montrant une petite fille qui agit d'une manière qui implique qu'elle ait instinctivement saisi que le jeu avec l'argent de la vieille constitue en revanche pour elle, pour sa famille et pour toute la communauté des sous-prolétaires un véritable et authentique *danger de mort*. Face à cette menace de mort, elle réagit comme un animal : elle prend les devants et c'est elle qui tue pour ne pas l'être. On peut dès lors comprendre cette déclaration de Comencini, à laquelle Rosi ne souscrirait sans doute pas : «ce sont les petites choses qui changent le monde, non les grandes ambitions qui finalement ne se réalisent pas¹⁰».

Un peu de mort-aux-rats dans la pâte d'un gâteau, c'est en effet une bien «petite chose», et une petite chose qui ne change rien à la misère du bidonville où vivent Cleopatra et sa famille, mais c'est une petite chose qui garantit les conditions élémentaires de la vie et qui, par là, préserve la possibilité d'un avenir. ■

Franck Fischbach,

Professeur à l'Université de Toulouse 2, Département de Philosophie